

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Бергалеви́ч Анастасия́ Серге́евна

EXPANDED CINEMA: ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»
Профиль «Философия»

Научный руководитель:

Погребняк Александр Анатольевич,
Доцент кафедры проблем междисциплинарного синтеза
в области социальных и гуманитарных наук,
кандидат экономических наук

Санкт-Петербург
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
1.ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА	9
2.КИНЕМАТОГРАФ: ГЛАЗ-ПРОТЕЗ	13
3. FLUXUS: ПРОТЕЗ-ТЕЛЕВИЗОР.....	25
4. EXPANDED CINEMA: РАСШИРЕННОЕ ТЕЛО КАК ПРОТЕЗ.....	34
4.1 СИНЕСТЕЗИЯ: ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕЛА.....	37
4.1.1 СИНЕСТЕЗИЯ: РАСШИРЕННОЕ ТЕЛО ВО ВРЕМЕНИ.....	40
4.1.2 СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА	44
4.1.3 ДВИЖЕНИЕ КАК СПОСОБ РАСШИРЕНИЯ	47
4.2 ОБЪЕМНОСТЬ ПЛОСКОСТИ: ХИАЗМ И ДИХОТОМИЯ	51
4.3 РАСШИРЕННАЯ КОЖА: ИДЕНТИЧНОСТЬ И ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	63

ВВЕДЕНИЕ

Объектом исследования данной работы является феномен видеоарта, который создает новые возможности просмотра видео. Видеоарт переосмысливает видео как медиум, и осуществляет это, прежде всего, в рефлексии над способом экспонирования видео: производит видоизменение отношения между зрителем и процессом просмотра видео; между художником, камерой и средством воспроизведения. Именно тем, что видеоарт изменяет условия просмотра видео, он ведет к переустройству восприятия тела во время визуальной перцепции и следовательно к изменению перцепции в целом.

Предметом исследования данной работы является философско-эстетический анализ *expanded cinema* как одного из направлений видеоарта, появившегося в момент появления видеоарта, как отдельного направления искусства.

Expanded cinema, изменением пространственно-временного расположения тела зрителя и, следовательно, изменением представления о перцепции в пространстве, устанавливает возможности формирования новых intersубъективных отношений, выстроенных на основе снятия социальной значимости тела.

Основной гипотезой этой работы является тезис о том, что новые способы репрезентации тела, которые предлагает *expanded cinema*, имеют потенциал для снятия дискриминации в процессе идентификации и установки intersубъективных отношений. Следовательно, изменение способа просмотра видео, предлагаемое *expanded cinema* имеет потенциал к формированию новой социальной структуры, построенной на расширении возможностей и способов коммуникации.

Цель работы: философско-эстетический анализ возможностей репрезентации

тела в существующих способах экспонирования и создания движущейся картинки, основанный на анализе синестетической перцепции как основы восприятия визуально-аудиального культурного материала.

В связи с этим поставлены следующие задачи:

- определение феномена *expanded cinema*
- философский анализ произведений, относящихся к *expanded cinema*
- философский анализ теории *expanded cinema*
- переосмысление роли тела в процессе визуальной перцепции на основе классических теорий взгляда
- рассмотрения возможностей феноменологической концепции телесного восприятия Мерло-Понти
- поиск новых ресурсов интерсубъективности
- анализ феминистической теории взгляда в кинематографе
- анализ феминистической теории интерсубъективности
- анализ аппаратной теории кинематографа

Главным методом философско-эстетического анализа, осуществляющегося в данной работе, будет синтез феноменологических, постструктуралистских и постгуманистических подходов, основанных на исследованиях Мориса Мерло-Понти, Джудит Батлер и Донны Харауэй. Для определения феномена *expanded cinema* мной будет использован кластерный подход.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ И СОДЕРЖАНИЯ

Основными источниками являлись:

Джин Янгблад (главный теоретик *expanded cinema*) с одноименной теоретической работой, выпущенной им в 1970-х. Янгблад будет использован мной прежде всего как теоретик сознания и перцепции, положенных в основу расширенного кино;

Морис Мерло-Понти («Око и Дух»; «Видимое и невидимое»; «Феноменология восприятия») и феноменологическая концепция телесности;

«Манифест киборгов» Донны Харауэй был взят мной в основу в анализа социальных и культурных возможностей протезирования;

Джудит Батлер («Beside Oneself: On the Limits of Sexual Autonomy»; эссе «Психика власти») и анализ intersubjectивных отношений, выстраиваемых на основе телесного взаимодействия в социуме.

1. ОПИСАНИЕ ФЕНОМЕНА

Для анализа expanded cinema как феномена мной, прежде всего, будут использованы теоретические материалы, написанные самими художниками. В основе описания феномена расширенного кино мной будут проанализированы короткие статьи Вали Экспорт «Expanded Cinema as Expanded Reality», Стэна Вандербейка «Culture: Intercom», Кароли Шнееман «On the Development of Snow and Other Early Expanded Cinema Work» и «Free From Recollections of New York», Питера Вайбея «Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда» и статьи таких теоретиков, как Олеся Туркина, А.Л. Рииз, Данкан Уайт, Джонас Мекас. Все они собраны в двух сборниках, посвященных исследованию expanded cinema с одноименным названием. Один из них был составлен Tate в 2011-ом году (Expanded Cinema: Art, Performance and Film), и включает в себя основные статьи теоретиков вместе с текстами художников, другой был выпущен в тот же год в Москве и приурочен к выставке в Гараже (Расширенное кино. Каталог-исследование). Он переосмысливает влияние расширенного кино на российских видеохудожников.

Для анализа методов экспонирования движущейся картинки expanded cinema мной была использована работа Andrew V. Uroskie «Between the Black Box and

the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art», которая рассматривает выход кино из пространства кинотеатра в выставочное пространство.

2. КИНЕМАТОГРАФ: ГЛАЗ ПРОТЕЗ

Для анализа, растягивающего тело метода протезирования, против которого выступает *expanded cinema*, мной будет проанализирована теория коммуникативных протезов Маклюэна из «Галактики Гуттенберга» и «Понимание медиа: внешнее расширение человека»; анализ протезов зрения Поля Вирильо в «Машине зрения».

Для анализа критики расширенным кино кинематографа посредством изменения пространственно-временного опыта смотрящего я рассмотрю «The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema» Бодри и комментарии к ней Т.Эльзессера и М.Хагенера из книги «Теория кино. Глаз, эмоции и тело». Из книги Т.Эльзессера и М.Хагенера я в том числе заимствую название способа протезирования, предложенного кино: «глаз-протез». Я проанализирую классическую теорию взгляда Сартра «Бытие и Ничто» и Лакана «Стадия зеркала как образующая функцию Я» как основу способа протезирования, предложенного кино. Для того, чтобы рассмотреть культурные последствия в отношении к телу, вызванные этой теорией протезирования, я рассмотрю феминистскую теорию зрения Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф», связывающую классическую теорию взгляда, реализованную в кинематографе и устанавливающую возможности объективации тела. Рассмотрю миф о пещере Платона из диалога «Государство» для анализа связи устройства кинотеатра и фантазматичности тела. И для того, чтобы рассмотреть, как насильственная идентификация функционирует через взгляд и как в этом процессе участвует представление о теле как о фигуре, мной будет

использована критика Джудит Батлер Мишеля Фуко и его работы «Надзирать и наказывать» в «Психике власти».

3. FLUXUS: ПРОТЕЗ-ТЕЛЕВИЗОР

Для анализа отличия работы Fluxus с видео от расширенного кино я проанализирую понятие параллаксного зрения Славоя Жижека («Устройство разрыва») как способ перцепции, предоставленный зрителю. Для анализа работы с экраном телевизора (и телевидения как внепространственного и идеологического средства коммуникации) и, следовательно, утверждения тела в качестве части символического обмена во Fluxus, я использую работы Жана Бодрийяра «Символический обмен» и «Общество потребления». Для анализа ожирения как последствия протезирования, предложенного Fluxus, я использую работу Жана Бодрийяра «Фатальные стратегии».

4. EXPANDED CINEMA: РАСШИРЕННОЕ ТЕЛО КАК ПРОТЕЗ

Для анализа синестетики в качестве основы перцепции в expanded cinema мной будет проанализирован концепт синкретического зрения Антона Эзецвейга «The Hidden Order of Art». Для анализа синестетического восприятия при просмотре видеотрансляции мной будет, в первую очередь, рассмотрен гаптический кинематограф и возможности тактильного зрения. Для его описания и анализа кожи как перцептивного аппарата мной будут использованы Эльзессер Т. и Хагенер М. «Теория кино. Глаз, эмоции и тело».

Для описания воздействия гаптического кинематографа на зрителя мной будет использовано эссе Вивиан Собчак и «What my fingers knew». Для рассмотрения визуальной перцепции в основе которой лежит тактильность взгляда мной будут использованы работы Мориса Мерло-Понти «Око и Дух»

и «Видимое и невидимое». Кроме того, из «Видимого и невидимого» мной будет взят концепт «хиазма», как перекрещения видимого и невидимого и снимающего дихотомию материального и нематериального.

Для анализа телесной идентификации, которую предполагает расширенное тело, я возьму Джудит Батлер и её эссе «Beside Oneself: On the Limits of Sexual Autonomy» как работу, описывающую насильственность идентификации и автономии и предлагающую ввести новую возможность идентификации. Для описания возможностей ненасильственной идентификации, лежащей в основе нового протезирования, я также проанализирую и интерсубъективные отношения, основанные на снятии социальной значимости тела и переформулировании отношения к экстатичности и сексуальным отношениям. Для описания пространственно-временного переживания тела при просмотре движущейся картинки я проанализирую движение и его взаимодействие с визуальностью через работу Розалинд Краусс «im(pulse) to see».

Для описания временного опыта тела, лежащего в основе перцепции, я рассмотрю концепцию Бергсона «durée» из работы «Опыт о непосредственных данных сознания» и противопоставлю восприятию времени как скорости, описанной Полем Вирильо в «Машине зрения». В связи с этим мной будет рассмотрено снятие нарративности внутри видео и замена его «ризоматичным повествованием», концепция которого описана у Жюль Делеза и Феликса Гваттари в «Тысяче плато».

Для того, чтобы описать пространственное переживание расширенного тела, мной будет использован термин Вали Экспорт «in(to) space» из работы «Expanded Cinema as Expanded Reality» и проанализирована концепция пространства Мерло-Понти, описанная им в «Феноменологии восприятия».

АКТУАЛЬНОСТЬ

Актуальность данной работы, в первую очередь, состоит в том, что объект исследования до сих пор является частью современной культуры из-за продолжения и развития опыта переосмысления движущейся картинки в практиках современного искусства.

Более того, актуальность обусловлена ещё и тем, что *expanded cinema* ставит вопрос о возможности социального переустройства на основе изменения распространённых практик просмотра видео. Способ перцепции, предложенный *expanded cinema*, анализирует потенциал снятия насильственных телесных практик, которые лежат в основе дискриминации. Новые способы восприятия видео имеют потенциал изменения культурного опыта телесности, в основу которого будет положена иная перцепция и интерсубъективность, чем та, которую предлагают нам уже доступные и популярные способы просмотра движущейся картинки.

1.ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА

Expanded cinema (расширенное кино) - это направление современного видеоискусства, возникшее в 60-х годах 20 века, которое характеризуется работой по переосмыслению движущейся картинке через расширение возможностей её экспонирования и перцепции через «фильм, видео, мультимедиа-перформанс и иммерсивный театр»¹.

Главный теоретик Expanded cinema Джин Янгблад рассматривает расширенный кинематограф, прежде всего, как расширенное сознание: «Когда мы говорим «расширенное кино», то в действительности подразумеваем «расширенное сознание». «Расширенное кино» не означает компьютерные фильмы, видеопроекции, атомный свет или сферические проекции. «Расширенное кино» это вовсе не кино: подобно жизни это процесс становления, непрекращающееся историческое влечение человека манифестировать свое сознание за его пределами, прямо перед глазами»².

В основе расширенного сознания лежит прежде всего синестетическая перцепция, которая предполагает единство перцептивного аппарата и лежит в основе нового способа пространственно-временной организации тела, которая сказывается и на расширении представления о возможностях съемки, восприятия и экспонирования видео.

Определение расширенного кино прежде всего через расширение сознания снимает главенство кинематографического медиума как основного медиума, с которым работает расширенное кино. Ошибочно было бы полагать, что expanded cinema является расширением возможности использования

¹ URL:<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema> [15.05.18]

² Youngblood G. Expanded Cinema. - New-York : Dutton, 2001. - P. 41.

кинокамеры, вернее было бы отметить, что оно является новым способом пространственно-временной организации тела, который основан прежде всего на пересмотре «традиционного одностороннего отношения между публикой и экраном»³. Основой расширения expanded cinema возможностей работы с видео является критика уже существующих к тому моменту способов съемки видео и экспонирования, которые существовали в кинематографе, телевидении, и в том числе начинали развиваться и в современном искусстве группой Fluxus, главный представитель которой в работе с видео Нам Джун Пайк считается основателем видеоарта.

Преодоление одностороннего отношения между реципиентом и экраном осуществляется expanded cinema при помощи переосмысления способа проецирования движущейся картинки. И выражается оно в критике:

- *фиксированной позиции тела зрителя в пространстве во время перцепции*
- *фиксированном времени просмотра*
- *одной точки фокусировки зрителя (одна трансляция и один экран)*
- *доминирования трансляции на экран*
- *положенного в основу перцепции визуального опыта*
- *пассивной позиции зрителя по отношению к воспринимаемому*

Это означает, что технические отличия видео как медиума не являются основными для expanded cinema, то есть расширенное кино не ограничивается только одним медиумом (к примеру, кино или видео), но работает с видео, прежде всего, как с движущейся картинкой, наделенной собственной материальностью и помещенной в пространство.

³

<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema> [19.11.2017]

Переосмысление движущейся картинки в качестве медиума использовано в expanded cinema, в первую очередь, как «инструмент для международной коммуникации»⁴, отличный от предложенного Нам Джун Пайком и его межконтинентальным прямым телеэфиром («*Good Morning, Mr. Orwell*»⁵) именно тем, что в основу его положено в том числе и пространственно-временное переживание.

Основными представителями expanded cinema являются Вали Экспорт, Стэн Вандербейк, Кароли Шнееман, Питер Вайбель, Лиз Родс, поскольку они оставили теоретические материалы, описывающие expanded cinema как феномен. Кроме того, в качестве expanded cinema мной будут рассмотрены и работы других художников 60-х и 70-х: Энди Уорхола, Энтони Маккола, Роберта Намета (HPSCHD)⁶, ONCE Group, Робера Уитмана, Овена Лэнда, Бэрри Спинелло – и, в том числе, несколько авангардных фильмов Джека Смита, Кеннета Энгера и Энди Уорхола.

Последствия экспериментов expanded cinema с движущейся картинкой легли в основу дальнейшего развития видеоарта, поэтому я не ограничусь художниками 60-х и 70-х, но рассмотрю, как опыт расширенного кино был воспринят в 90-х на примере Дугласа Гордона, Сэм Тейлор-Вуд, Эйа-Лиза Аттилы, Шанталь Акерман и Мартина Арнольда.

Продолжение переосмысления движущейся картинки на основе опытов расширенного кино показывает, что expanded cinema делает практики выставления видео в выставочном пространстве нормой для большого количества современных выставок и биеннале. Более того, трансляция в

⁴ VanDerBeek S. Culture: Intercome // Expanded Cinema: Art, Performance and Film. - S.: Tate Publishing, 2011. - P. 81.

⁵ См. приложение 21

⁶ См. приложение 24

выставочном пространстве перестает требовать от зрителя неподвижности, линейного восприятия от начала до конца и пристального внимания. «Как правило, невозможно посмотреть видео или фильм с начала до конца в условиях посещения обычной выставки, если видео или фильм достаточно длинные — особенно если таких процессуальных, основанных на времени работ множество в одном и том же выставочном пространстве»⁷.

Более того, вместе с популяризацией практик экспонирования и восприятия видео, предложенных расширенным кино, меняется представление о реципиенте так же, как оно было изменено в свое время в *expanded cinema*, где движение как пространственно-временное переживание является необходимым условием восприятия движущейся картинки. «Современные зрители — зрители в движении, прежде всего они путешественники. Современная *vita contemplativa* совпадает с постоянной активной циркуляцией. Сам акт созерцания сегодня функционирует как повторяющийся жест, который не может привести и не приводит ни к какому результату, то есть к какому-либо окончательному и хорошо обоснованному эстетическому суждению»⁸. Что выливается и в изменение повседневных практик восприятия движущейся картинки. Движение перестает быть нематериальным и принадлежать фантазматическому виртуальному пространству, но становится реальным и имеет возможность совпадения с движением материального тела зрителя. Именно поэтому как часть *expanded cinema* мной будут рассмотрены видео внутри городского пространства и видеотрансляции на рейвах.

⁷

Гройс Б. Товарищи времени // Политика поэтики. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. - С. 65.

⁸

Там же

2.КИНЕМАТОГРАФ: ГЛАЗ-ПРОТЕЗ

Расширенное кино является критикой коммерческого кинематографа и способа, которым кино переосмысляет движущееся изображение. Вали Экспорт определяет его как «расширение общеизвестных форм фильма на открытой сцене или вне пространства, в котором разрушается коммерчески-конвенциональный порядок кинопроизводства - съемка, редактирование (монтаж) и проекция»⁹.

В основе критики кинематографа со стороны *expanded cinema* лежит, прежде всего, критика протезирования тела, предложенная кинематографом. «С самого начала кинематографическая оптика часто функционировала как глаз-протез»¹⁰. То есть кинематограф, используя кинокамеру как протез для зрения, создает представление о протезе как об удлиненной и усовершенствованной части тела.

В основе протезирования «глаз-протез» лежит классическая теория взгляда Сартра и Лакана, поскольку восприятие взгляда как главного способа субъективации ведет, в свою очередь, к отделению взгляда от глаза. У Сартра непосредственный взгляд смотрящего отделяется в процессе взгляда от его глаза («если я воспринимаю взгляд, я перестаю воспринимать глаза»¹¹). У Лакана же взгляд отделяется от глаза уже в процессе взгляда ребенка в зеркало, в котором он осуществляет собственную идентификацию «как трансформацию, происходящую с субъектом, когда он берет на себя некий образ»¹².

⁹ EXPORT V. Expanded Cinema as Expanded Reality // <http://sensesofcinema.com> URL: http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/ (дата обращения: 10.05.2018).

¹⁰ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции и тело. -- СПб.: Сеанс, 2016. --С. 173

¹¹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. - М. : АСТ, 2009. - С. 115.

¹² Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я // Семинары Т. 1. - М.: 1998. - С. 95.

Expanded cinema прежде всего критикует зафиксированную и обездвиженную позицию тела зрителя в пространстве. Зрителю выделено место в пространстве (а именно его кресло), за границы которого он не может выходить во время просмотра. Выделенное для просмотра пространство осваивается зрителем, однако оно представляет из себя границу, отделяющую зрителя от видимой вещи: препятствующую движению и изучению увиденного.

Взгляд в кинематографе доминирует как главный способ пространственного переживания именно из-за того, что весь перцептивный аппарат смотрящего кинематографа сведен ко взгляду. Из пространства в момент визуальной перцепции изымается расстояние, поскольку «взгляд сразу находится во мне без расстояния»¹³, именно поэтому перемещение в пространстве становится невозможным. Это, в свою очередь, формирует представление о пространстве как об уже заданной границе, освоение которой возможно только при помощи преодоления. «Расстояние мне дано. Поскольку на меня смотрят, я не разворачиваю расстояние, я ограничиваюсь его преодолением»¹⁴.

Вместе с критикой пространства, в которое помещена движущаяся картинка, expanded cinema критикует и фиксированное время просмотра видео-работы, и её нарративность. Начало просмотра видео-работы должно совпадать с ее собственным началом, и зритель остается обездвиженным все время длительности движущегося изображения. Зритель не может воспринять фильм и остается выключенным, если он не включен в нарратив с самого начала. Эта критика тоже хорошо видна на примере Вадербейка и «*Movie-Drome*»¹⁵, поскольку информационный поток, который демонстрирует Вадербейк, рассчитан на то, что зритель сам будет решать, когда ему закончить просмотр,

¹³ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. - М. : АСТ, 2009. - С. 165.

¹⁴ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. - М. : АСТ, 2009. - С. 167.

¹⁵ См. Приложение 1

и сам осуществит монтаж. Также можно привести более современный пример, «*24 Hour Psycho*»¹⁶ Дугласа Гордона, где зритель заведомо не может воспринять всю работу целиком.

Аппаратная теория Бодри очень хорошо описывает, каким образом фиксированность в пространстве и времени зрителя и отношение к проекции в кино связаны с восприятием реальности как фантазматической игры. «Моторный паралич - невозможность встать и уйти - лишает возможности удостовериться в реальности происходящего. Это приводит к приукрашиванию ложного представления и заставляет путать репрезентацию и реальность, точнее, изображение реальности и его проекцию на экран, в роли которого выступает стена пещеры, от которой они не могут отвести глаза. Они приклеены, привязаны, прикованы к поверхности проекции - эти отношения [между зрителем и экраном / между поверхностью проекции и глазами] делятся, так как они не в силах их разорвать. Эта поверхность - последнее, что они видят, прежде чем предаться сновидению»¹⁷.

Преодоление обездвиженности зрителя в *expanded cinema* осуществляется в вынесении движущегося изображения из пространства кинотеатра в выставочное пространство. «Эти две культурные площадки - художественные галереи и кинотеатры - долго были концептуализированы в диаметральной оппозиции. Внутри ярко освещенного контейнера галереи, эстетический зритель перемещается встречами с пространством объектно-кубической инсталляции во времени его собственных решений. Черная коробка кино, наоборот, намеренно отрицает и мобильность тела, и восприятие среды так, чтобы перенести зрителя прочь от настоящего времени и места, внутрь

¹⁶ См. приложение (9)

¹⁷ Baudry J. - L. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*. P.303.

нарративного пространства кинематографического мира на экране»¹⁸. То есть, expanded cinema вынесением видео за пределы черной коробки добавляет возможности мобильности тела, как это происходит у Вандербейка в «*Movie-Drome*»¹⁹ или в «*Line Describing a Cone*»²⁰ Энтони Макколла.

В expanded cinema также критикуется плоскость экрана. Expanded cinema переосмысляет проекцию не только как мультипроекцию, но и акцентирует внимание на физических свойствах самой проекции, делая её видимой и позволяя смотрящему вступить в отношения с ней. Так происходит в «*Light Music*»²¹ Лиз Родес и у Энтони Макколла в «*Line Describing a Cone*»²².

Устройство пещеры, описанное Платоном в «Государстве», действительно поразительно похоже на устройство кинотеатра: «люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них там на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная... невысокой стеной вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол»²³. Используя отсылку к Платону и сравнивая экран со стеной пещеры, Бодри показывает, что именно плоскость и тактильная недоступность экрана, вызванная обездвиженностью узников, создает ту ситуацию, когда видимое не столько фантазматично, сколько

¹⁸ Uroskie A. Between the black box and the white cube : expanded cinema and postwar art. - Chicago:: The University of Chicago Press Books, 2014. - P. 5 .

¹⁹ См. приложение (1)

²⁰ См. приложение (8)

²¹ См. приложение (7)

²² См. приложение (8)

²³ Платон Государство // Сочинения т. 3., ч. 1. - М.: 1971. - С. 335.

предполагает в своей основе разделение на реальность и фантазм.

Плоскость экрана в кино связана с неподвижностью зрителя в пространстве и с фантазматичностью видимого им, поскольку именно она лежит в основе разделения глаза и взгляда, она ведет к дематериализации видимого и в том числе к дематериализации тела зрителя в момент перцепции. «Аппаратная теория основывается на столь же проблематичной предпосылке, что и Декарт: когда глаз как часть мозга отделяется от глаза как части тела, он получает приоритет перед всеми остальными органами восприятия, в процессе чего восприятие становится дематериализованным»²⁴.

При помощи взгляда, отделенного от тела и поставленного во главу перцепции, устанавливается субъектно-объектная оппозиция. Тело объективируется при пристальном взгляде, а смотрящий субъективируется. Слово «субъект» происходит от *subjectus* - лежащий снизу²⁵. В то время как слово *object* имеет тот же корень, что «бросать» (так же, как и наше «предмет»), буквально оно значит «брошенный перед», брошенный в поле взгляда. То есть смотрящий субъект поставлен во властные отношения с видимым и демонстрируемым им на экране.

Критику субъектно-объектной оппозиции, положенной в основу подобного способа смотрения движущейся картинки и самой нарративности кинематографа, уже осуществила феминистская критика кинематографа, и в первую очередь Лаура Малви.

Из-за того, что взгляд, по словам Сартра, предстаёт не только как

²⁴ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции и тело. -- СПб.: Сеанс, 2016. -- 202

²⁵ Этимологический словарь русского языка. М.: Русский язык от А до Я. Издательство <ЮНВЕС> М: 2003

осуществляющий пространство, но и является темпорализующим²⁶, главным способом идентификации создается представление о пространстве и времени как о заданном взглядом другого. Тело, посаженное в кинозал, предполагает, что оно существует внутри уже заданной пространственно-временной ситуации, в которой оно может пребывать только как дематериализованное и безвольное. «Играя на напряжении, возникающем между фильмом как контролирующей параметры времени инстанцией (монтаж, повествование) и фильмом как инстанцией, контролирующей измерения пространства (смена расстояний, монтаж), кинематографические коды порождают и взгляд, и мир, и объект рассматривания, создавая таким образом иллюзию, скроенную по мерке желания»²⁷.

Согласно Малви, патриархальное общество лежит в основе структуры просмотра самого нарративного кинематографа как тот способ производства и просмотра видео, в котором «мужчина захватывает центральную позицию в качестве агента и субъекта пристального взгляда -- мужчина смотрит, в то время как женщина подвергается взгляду»²⁸. В основе нарративного кинематографа, согласно Малви, лежит удовольствие, получаемое в процессе просмотра фильма, связанное с наслаждением от рассматривания и скопофилией, которая провоцируется разделением на активную и пассивную позицию, которая предполагается движением взгляда. «Удовольствие расщепляется между активным / мужским и пассивным / женским»²⁹. Где мужское удовольствие заключается в том, что оно использует «других людей

²⁶ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. - М. : АСТ, 2009. - С. 120.

²⁷ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. Антология гендерной теории. Сб. пер./Сост. и комментарии Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Мн.: Пропилеи, 2000. – С.294.

²⁸ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции и тело. -- СПб.: Сеанс, 2016. С.245

²⁹ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. Антология гендерной теории. Сб. пер./Сост. и комментарии Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Мн.: Пропилеи, 2000. – С.288.

как объекты, подвластные контролирующему их [любопытному] взгляду»³⁰.

Вали Экспорт в работе «*Ping Pong*»³¹ демонстрирует работу зрения в кинематографе как работу стимула и реакции, как игру активности и пассивности, в которой зритель вступает в игру с экраном, но по уже заданным режиссером правилам. Expanded cinema критикует представление о взгляде, которое положено в основу классического кинематографа, экспериментируя с несколькими экранами или с постоянным смещением точки внимания зрителя, которая регулируется им самим, как например в кинетическом театре Шнееманн («*Shows*»³²), где зритель сам выбирает куда ему смотреть, на видео трансляцию или на перформанс, которые существуют как два самостоятельных произведения объединенных зрителями. «Консервативное нарративное кино, в котором кинематографист играет роль полицейского, направляющего наш взгляд туда и сюда и где план картинки можно назвать “специальным зрением”, которое имеет тенденцию уменьшать нашу возможность постигать более сложное и распространенное визуальное поле живой реальности»³³.

Малви выделила очень важную проблему объективации тела на экране и, в свою очередь, и объективацию тела смотрящего, которая происходит, когда он становится видимым и покидает зрительный зал. Объективацию, которая происходит за счет представления о теле, как об образе тела и кладет в основу представления о протезировании тела возможность насилия.

Кароли Шнееман изучает формирование тела как образа в работе «*Eye Body*»:

³⁰ Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Антология гендерной теории. Сб. пер./Сост. и комментарии Е.И. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Мн.: Пропилеи, 2000. – С.286.

³¹ См. приложение 13

³² См. приложение 2

³³ Youngblood G. Expanded Cinema. - New-York : Dutton, 2001. - P. 84.

36 *Transformative Actions*»³⁴: «Тело оставалось эротическим, сексуальным, желанным и желающим, но также исполненным по обету: маркированное, переписанное заново в текст движения и жеста раскрытый моей собственной художественной женской волей <...> Я использовала обнаженную фигуру как самую себя - художницу - и как первоначальную, архаичную силу, которая объединяет энергии, которые я открыла как визуальную информацию»³⁵. Художница использует свое собственное тело, выводя его из статуса объекта и объединяя визуальную информацию, а не направляя взгляд зрителя. Тем самым она мыслит свое тело как часть среды, позволяет пространству дробить её тело и собирать заново, каждый раз создавая его заново и избавляясь от образа тела, создаваемого при взгляде Другого.

Отношение к телу как к образу тела, собранного под взглядом другого в фигуру, создает в культуре концепцию “body image”, которая объективирует тело, назойливо требуя от него соответствия идеалу (представление о котором навязано представлением о фантазматичности видимого), и предполагает насилие как способ взаимодействия с ним. Именно это провоцирует одержимость современной культуры практиками коррекции тела, такими как пластическая хирургия и практики похудения.

Одной из индустрий, в основу которых положено подобное представление о теле как об объективированном, собранном в фигуру и дематериализованном, является порноиндустрия, где секс является актом потребления тела другого, и интерсубъективные отношения выстраиваются по насильственному принципу, где один насилует другого, а субъективация происходит за счет присвоения удовольствия.

³⁴

См. приложение 3

³⁵

Schneemann C. Eye Body URL: <http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html> [15.05.2018]

Субъект является частью властной структуры не только потому что у смотрящего фильм есть возможность взгляда на объект на экране, подчиненный его власти, но и потому, что в основе представления о субъективации как форме идентификации уже лежат властные отношения, и смотрящий не только подчиняет себе, но и подчиняется. Этот процесс и рассмотрение участия в этом тела анализирует Джудит Батлер в главе «Психики власти», посвященной Фуко и его книге «Надзирать и наказывать»: «Термин “субъективация” сам в себе содержит парадокс: assujetissement означает одновременно становление субъектом и процесс подчинения - человек поселяется в фигуре автономии, только становясь подчиненным власти, и эта субъекция предполагает радикальную зависимость. По Фуко, этот процесс субъективации происходит главным образом через тело»³⁶.

Подобное представление о субъекте, который становится субъектом в процессе подчинения, тоже лежит в основе классического способа просмотра кинематографа. Этот вопрос изучает Вали Экспорт в «*Touch Cinema*»³⁷, где она использует свое тело как инструмент, с помощью которого она исследует отношение способа просмотра движущегося изображения, которое лежит в основе кинематографа как власти и социума, индивида и власти. Позволяя прикоснуться любому к своей груди, она изучает насильственность взгляда, осуществленного в кинозале и для смотрящего, и для увиденного, и изучает ситуацию, когда часть тела оказывается отделенной от индивида и от тела в целом.

Посаженный в зал зритель именно из-за того, что на него перенесена роль смотрящего, получает представление о себе как о субъекте, который идентифицируется, собирая свое тело в единую пространственно

³⁶ Butler J The Psychic Life of Power: Theories in Subjection.. - Stanford: Stanford University Press, 1997. - P. 74.

³⁷ См. приложение 6

организованную фигуру в соответствии с доступным ему взглядом другого. В кинозале происходит процесс идентификации, подобный описанному Лаканом: «Стадия зеркала есть драма <...>, которая для субъекта, пойманного на наживку пространственной идентификации, измышляет фантазмы, постепенно переходящие от раздробленного образа тела к форме, каковую мы назовем ортопедической для его целостности, — и, наконец, к водруженным на себя доспехам некой отчуждающей идентичности, которая отметит своей жесткой структурой все его умственное развитие»³⁸.

Способ обездвиживания тела зрителя в кинотеатре во многом совпадает со способом лишения пространственной свободы заключенного, осуществляемом в тюрьме. «Тюрьма воздействует на тело заключенного, но делает это, заставляя его приближаться к идеалу, поведенческой норме, модели послушания»³⁹. Что в менее гипертрофированной форме делает и кинозал, усаживая зрителя в отдельное кресло, которое пространственно зафиксировано, подсвечивая значки выходов, устанавливая экран на расстоянии.

Такое подчинение тела смотрящего поддерживает идею разделения души и тела, когда «душа изображается как некое лишение пространственной свободы, действительно, как некая тюрьма, что представляет внешнюю форму или регулятивный принцип тела заключенного»⁴⁰.

Тело формируется как граница разделения внутреннего и внешнего мира. «Транспозиция души к внешней рамке тюрьмы для тела как бы упраздняет внутреннее тела, оставляя для этого внутреннего одну лишь роль -

³⁸ Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я // Семинары Т. 1. - М.: 1998. - С. 95.

³⁹ Butler J The Psychic Life of Power: Theories in Subjection.. - Stanford: Stanford University Press, 1997. - P. 74.

⁴⁰ Там же

восприимчивой к односторонним воздействиям дисциплинарной власти поверхности»⁴¹. Что отчуждает тело и создает впечатление о невозможности владения каждым индивидом собственным телом самостоятельно. И отношения с телом выстраиваются как отношения властного подчинения. «Субъект не только эффективно занимает место тела, но и действует как душа, оформляет и формирует плененное тело»⁴². Что опять же провоцирует насильственные практики усовершенствования собственного тела, поскольку тело не принадлежит индивиду, а является лишь пространственным ограничителем его субъективности, которая регулируется властными отношениями.

Восприятие тела как внешней оболочки, ограничивающей пространственную свободу, формируется не только благодаря дематериализации и обездвиживанию тела в момент зрения в пространстве кинозала, но и за счет создания условий для одиночного просмотра. «Сама “идентичность”, поскольку она сводит его (тело) воедино, действует в точности, как “душа заточающая тело в тюрьму”»⁴³. То есть, разделение кресел в кинозале, основанное на отделении фигур друг от друга, где каждый идентифицируется за счет телесной обособленности своей фигуры от чужой, создает представление о теле как об ограничивающем свободу поведения, движения и, самое важное, коммуникации.

То есть способ протезирования, который предлагает кинематограф, ведет к объективации тела и его насильственной фрагментации, которая совпадает с машинной логикой организации тела, где тело есть набор заменяемых и

⁴¹ Butler J The Psychic Life of Power: Theories in Subjection.. - Stanford: Stanford University Press, 1997. - P. 77.

⁴² Butler J The Psychic Life of Power: Theories in Subjection.. - Stanford: Stanford University Press, 1997. - P. 81.

⁴³ Butler J The Psychic Life of Power: Theories in Subjection.. - Stanford: Stanford University Press, 1997. - P. 76.

улучшаемых частей, функционирующих в соответствии с желаниями другого. «В самом деле, говоря об эволюции аудиовизуальных средств, мы не можем не затронуть одновременно тему эволюции виртуальной образности и ее влияния на поведение, не можем не констатировать индустриализацию видения, возникновение целого рынка синтетического восприятия, которое поднимает комплекс вопросов этического свойства — не только вопросы о контроле и наблюдении вкупе с предполагаемой ими манией преследования, но прежде всего философский вопрос о раздвоении точки зрения, о разделении задач по восприятию окружающего мира между живым, одушевленным субъектом, и неодушевленным объектом, машиной зрения»⁴⁴. Что приводит к тому, что вопрос о протезировании не устраняет отчужденность машины или среды от нашего тела, но наоборот, утверждает господство машины в организации тела. И протезирование предполагается как насилие по отношению к телу, имеющим своей главной целью соответствия социальным этическим нормам.

⁴⁴

Вирильо П. Машина зрения.. - СПб: Наука, 2004. - С. 107.

3. FLUXUS: ПРОТЕЗ-ТЕЛЕВИЗОР

«Кароли Шнееман: Fluxus был очень тесным сообществом - мы вникали в идеи друг друга, но Fluxus, казалось, нравилось только то, что совпадало с “вероисповеданием Флюксуса”»⁴⁵

Expanded cinema появилось в то же время, когда вела свою деятельность группа Fluxus. Кароли Шнееман и Стэн Вандербейк одновременно с родоначальником видеоарта Нам Джун Пайком переосмысливали видео как медиум и вывели движущуюся картинку из пространства кинотеатра в выставочное пространство. Однако слияния двух этих групп не произошло. Expanded cinema переосмысляет движущуюся картинку по-иному и, вместе с этим, совсем по-другому работает с присутствием зрителя и пространством.

Различия между Пайком и работами Expanded cinema, в первую очередь, заключается в том, что Пайк сохраняет доминирование плоского экрана при проекции. Проекция осуществляется практически только на экран, или же сам экран является источником проекции (в случае телевизора, с которым в основном работает Пайк).

Сам процесс проекции у Пайка максимально скрыт, из-за чего зритель лишается возможности воспринимать проекцию как средство коммуникации, но воспринимает только картинку, показываемую на экране. Лучше всего эта разница заметна при сравнении «*Zen for film*»⁴⁶ (1962) Пайка и «*Light Music*»⁴⁷ (1975) Лис Родс. Обе работы учитывают физическое присутствие зрителя и его возможность вмешаться в трансляцию, однако Родс делает саму трансляцию телесной и тактильно доступной, когда добавляет туман в

⁴⁵ Schemann C. On the Development of Snow and Other Early Expanded Cinema Work // Expanded Cinema: Art, Performance and Film. Tate Publishing, 2011. - P. 85.

⁴⁶ См. приложение 16

⁴⁷ См. приложение 7

помещение с трансляцией, в то время как большинство работ Пайка оставляют зрителя наблюдателем, никак не влияющим на движущуюся картинку саму по себе. Даже в «*Zen for film*»⁴⁸ (1962) зритель не является главной частью работы, а только вмешивается в трансляцию. В то время как у Шнееман в «*Snows*»⁴⁹ (1967) «фильмы проецируются в перформансе на людей. Фигура одновременно поглощает и дробит образный ряд фильма»⁵⁰, то есть транслируемое изображение становится доступным только при условии его восприятия и непосредственного присутствия вместе с трансляцией. У Пайка же движущаяся картинка может быть видоизменена только художником («*Magnet TV*»⁵¹ (1965)) либо средой в которое оно помещено («*TV Garden*»⁵², (1974)), но не реципиентом.

Пайк использует экран телевизора, как внешнее протяжение (extension) человека. Он присоединяет телевизор к телу и создает Телевизор-протез. Вслед за Маклюэном с его известной формулой «медиум — это сообщение»⁵³, Пайк переосмысливает телевизор, как протез (при этом телевизор используется Пайком и как материальный объект, и как средство коммуникации). Присоединение коммуникативного протеза осуществляется Пайком именно в процессе перцепции. Пайк соединяет в момент перцепции внешний объект с телом (он делает это наглядно в работе «*Listening to Music Through the Mouth*»⁵⁴), давая представление о телевизоре или проигрывателе не как о средстве воспроизведения, но как о части тела, которая активируется, когда привлекает внимание реципиента.

⁴⁸ См. приложение 16

⁴⁹ См. приложение 2

⁵⁰ Schemann C. On the Development of Snow and Other Early Expanded Cinema Work // Expanded Cinema: Art, Performance and Film. Tate Publishing, 2011. - P. 87.

⁵¹ См. приложение 20

⁵² См. приложение 18

⁵³ Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. - М : Канон-Пресс, 2003. - С.

20.

⁵⁴ См. приложение 15

Экраны телевизора у Пайка становятся полноценными протезами, которые «функционируют никак не меньше, чем нервная система человечества»⁵⁵. Система, регулирующая деятельности всех систем организма, обладающая свойством трансформации и генерации энергий внешней и внутренней среды и преобразования их в нервный процесс при помощи нервных импульсов. Способ протезирования, продемонстрированный Пайком, использует движущуюся картинку и экран телевизора как способ преодоления пространственной и смысловой дистанции между объектами. Исследуя возможность телевидения и телевизора как средства коммуникации Пайк играет с возможностью телевидения быть вне пространства и пространственной дистанции; вне времени и временной дистанции. Основываясь на концепте Глобальной деревни⁵⁶ Маклюэна, он делает работу «*Global Groove*»⁵⁷ (1973) смешивая картинку еженедельных музыкальных и танцевальных TV фестивалей со всего мира. Своей работой с экраном телевизора Пайк следует общему для Fluxus отношению к объекту и пространству, которое хорошо описывает Шнееман в своем интервью: «Fluxus первоначально более отделен от окружающей среды, что больше сосредотачивает внимание на объекте; отказе от основ индивидуальности, обнаженности, само-экспонирования, элементов, которые Мациюнас назвал “драматическими”»⁵⁸. Несмотря на то, что видео выносится в пространство галереи, пространство при этом не участвует в процессе просмотра движущейся картинки, и движущаяся картинка приобретает собственную значимость только в соединении с экраном телевизора.

⁵⁵ Youngblood G. *Expanded Cinema*. - New-York : Dutton, 2001. - P. 41.

⁵⁶ Маклюэн М. *Галактика Гуттенберга. Становление человека печатающего..* - Киев: : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2003. - С. 56.

⁵⁷ См. приложение 19

⁵⁸ Schemann C. *On the Development of Snow and Other Early Expanded Cinema Work // Expanded Cinema: Art, Performance and Film*. Tate Publishing, 2011. - P. 85.

Манипуляции Пайка с движущейся картинкой приводят к тому, что тело дематериализуется, теряет объем и тоже лишается пространственной и временной ориентации. Тело реципиента становится приравненным к его плоскому изображению на экране. Оно становится существующим и материальным только в момент его движения в нематериальном пространстве. Это очень хорошо видно в работе «*TV Fish*»⁵⁹ (1975–88), где тело живой рыбы приравнено к его аналогу на экране.

Пайк фиксирует то, как телевидение делает сообщением уже не образ тела, но движение тела. Движение перестает быть значимым в пространстве и времени и становится способом коммуникации (как это происходит и в телевизионной трансляции).

Пайку вместе с телевизионным экраном не удастся избежать негативных последствий телевидения, которое оно оказало на «новое открытие тела»⁶⁰, описанных Бодрийяром. «Вся новейшая история тела — это история его демаркации, история того, как сеть знаков и меток разграфляет, раздробляет и отрицает его в его отличности и радикальной амбивалентности, реорганизуя его как структурный материал для знакового обмена наподобие вещей, разрешая его способность, не совпадающую с сексуальностью, к игре и символическому обмену в сексуальность как детерминирующую инстанцию — инстанцию фаллоса, всецело организованную вокруг фетишизации фаллоса как всеобщего эквивалента»⁶¹. Где тело остается идеей и конструируется «представление о нем как Капитале и как Фетише»⁶², поскольку «открытие тела осуществляется прежде всего через предметы».

⁵⁹ См. приложение 14

⁶⁰ Бодрийяр Ж. Общество потребления. - М: Рипол Классик, 2017. - С. 119.

⁶¹ Бодрийяр Символический обмен и смерть

⁶² Бодрийяр Ж. Общество потребления. - М: Рипол Классик, 2017. - С. 109.

Телевидение способствует этому процессу, поскольку «Медиум ТВ через свою техническую организацию несет идею (идеологию) мира, воспроизводимого на экране его милостью, разрезаемого его милостью и читаемого в образах. Он несет идеологию всемогущества системы чтения в мире, ставшем системой знаков. Образы ТВ хотят быть метаязыком отсутствующего мира»⁶³. Вместе с Телевидением Пайк популяризирует возможности фрагментации тела и его пересборки. Переосмысливает его как знак, который может быть считан. Утверждает тело присутствующим только в момент его идеологической значимости.

У Пайка этот процесс находит отражение не только в интересе к видео как к части телевизионной трансляции, но и в использовании им монтажа, где любой материал имеет возможность быть смонтированным с другим и, вступив во взаимодействие, создать совершенно иной нарратив, конструирующий совершенно новую реальность («*Good Morning, Mr. Orwell*» (1984)) При этом главным манипулятором в этом процессе становится не тот, чье тело на экране или тот, кто воспринимает тело с экрана, а сам телевизионный сигнал, которым уже может манипулировать художник.

При помощи присоединения экрана Пайк конструирует идеальное тело «для системы политической экономии»⁶⁴. Он даже раз за разом конструирует роботов (в том числе, сделанных из телевизоров) («*Søren Kierkegaard Robot*»⁶⁵) «Робот — это совершенная модель функционального «освобождения» тела как рабочей силы, экстраполяция абсолютной и бесполой рациональной производительности (им может быть и умный робот-компьютер — это всё равно экстраполяция мозга рабочей силы)»⁶⁶. То есть тело у Пайка

⁶³ Бодрийяр Ж. Общество потребления. - М: Рипол Классик, 2017. - С. 110.

⁶⁴ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. - М: «Добросвет», 2000. - С. 54.

⁶⁵ См. приложение 17

⁶⁶ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. - М: «Добросвет», 2000. - С. 60.

протезируется в соответствии с требованиями системы обмена.

Взгляд, направленный на тело, становится главным средством передачи и получения сообщения для Пайка. Но при этом телевидение расширяет представление о взгляде не только как о моменте перцепции. «Телевидение показывает наблюдаемое, наблюдателя и процесс наблюдения»⁶⁷. То есть, любое телесное поведение, которое телевидение находит важным зафиксировать, становится жестом, в том числе и поведение в процессе взгляда, и сам взгляд как событие. Что расширяет возможности перцептивного аппарата, однако оставляет взгляд главенствующим.

Телевидение создает из образа тела знак. «В случае ТВ, например, происходит переход от обозначенных образом событий к потреблению образа как такового»⁶⁸. Тело остаётся объективированным и приравненным к объекту и не только предполагает возможность манипуляции другими объектам, но при этом и возможность манипуляции с самим собой. Представление о предсказуемости физических реакций в процессе взгляда, которое создает телевидение, создается именно за счет восприятия тела как знака. Физическая реакция (или импульс к движению) становится главным способом развлечения и манипуляции смотрящим (что хорошо видно на примере рекламы).

При этом образ тела остается отделенным от самого тела и функции тела не соотносятся с его материальностью. Продолжается сартровская теория взгляда, в которой убирается темпоризирующая и осуществляющая пространственность тела функция взгляда другого, и тело воспринимается выключенным не только в момент взгляда, но и в момент его физического присутствия. То есть тело объективируется в работах Пайка в процессе

⁶⁷ Youngblood G. Expanded Cinema. - New-York : Dutton, 2001. - P. 78.

⁶⁸ Бодрийяр Ж. Общество потребления. - М: Рипол Классик, 2017. - С. 110.

восприятия зрителем движущейся картинке на экране телевизора, но, более того, Пайк популяризирует идею объективации тела как основного способа коммуникации.

При этом представление о субъективности остаётся так же как у Сартра основанным на возможности манипуляции с объектом⁶⁹. Но при этом в субъективность включается, в том числе и процесс манипуляции с Я, ведь «телевидение — это такое средство коммуникации, которое отвергает резко очерченную личность и отдаёт предпочтение представлению процессов, а не продуктов»⁷⁰.

Все это создает параллаксный разрыв⁷¹ между субъективностью и материальностью тела. Создается проблема утверждения собственной субъективности в теле и осознания тела как части собственной субъективности и параллаксный разрыв между телом и сознанием, которые и утверждают «разрыв между индивидом и «безличным» социальным измерением, который должен быть вписан в самого индивида»⁷². У Пайка этот разрыв очень хорошо виден в уже упомянутой мной работе «*Zen for film*»⁷³, где индивид может утвердить свое присутствие только увидев собственную тень на экране, где движения, осуществленные его телом, остаются отделенными от его материального тела.

«В своем «Быть никем» Томас Метцингер⁷⁴ предлагает еще одну вариацию от наук о мозге: Платон был прав - с оговоркой, что в самой пещере никого нет

⁶⁹ «Я – чистое сознание вещей, и вещи, взятые в круге моей самости, дают мне свои потенциальности как ответ моего не эстетического сознания моих собственных возможностей»

⁷⁰ Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. - М : Канон-Пресс, 2003. - С. 45.

⁷¹ “разрыв, отделяющий Единое от самого себя” Жижек С. Устройство Разрыва с. 14-15

⁷² Жижек С. Устройство Разрыва. Параллаксное видени. - М: Европа, 2008. - С. 14-15.

⁷³ См. приложение 16

⁷⁴ Metzinger T. Being number one. The self-model theory of subjectivity. Cambridge: MIT Press, 2004.

(никакого наблюдающего субъекта). Пещера, скорее, проецирует себя (всю свою машинерию) на экран: театр теней работает как самопредставление (само моделирование) пещеры. Иными словами, наблюдающий субъект - это тоже тень, результат механизма представления: «Я» (the Self) означает тот способ, которым организм человека воспринимает себя, является себе, и за завесой самоявления нет никого, никакой субстанциальной реальности.<...>

Разве это не образцовый параллакс - этот абсолютный разрыв между опытом столкновения с кем-то и «ничем», которое находится за вскрытым черепом?»⁷⁵.

Платоновский миф о пещере остается приложимым к способу экспонирования движущейся картинки, но в данном случае объект совершенно утрачивает свой материальный аналог и, следовательно, воспринимающий уже не имеет возможности идентификации со своим материальным телом.

Подход к визуальности, который лежит в основе работ Пайка (вместе с Fluxus), предполагает возможность манипуляции психическим и физическим состоянием человека, которое поддерживается и утверждается и в других сферах человеческой жизни. Тело пересобирается снова и снова на основе утраты телом пространственной организации в процессе коммуникации. Любая часть тела имеет возможность присоединиться к другой для того, чтобы реализовать коммуникативный акт. Это создает не только сам по себе параллаксный разрыв как способ восприятия реальности, но и такие феномены современной реальности, в основе которых лежит предположение о возможности манипуляции собственным телом (и его пересборки), таком как биогенетическое планирование или «перспектива радикальной самообъективации, вызванная когнитивизмом»⁷⁶.

⁷⁵ Жижек С. Устройство Разрыва. Параллаксное видение. - М: Европа, 2008. - С. 136.

⁷⁶ Жижек С. Устройство Разрыва. Параллаксное видение. - М: Европа, 2008. - С. 170.

Более того, такой подход к телу провоцирует феномен ожирения. Происходит процесс, обратный процессу, который провоцирует кинематограф, где тело уже не изнуряется в соответствии с требованиями идеала именно потому, что у идеала отсутствует материальный аналог. «Стадия зеркала, которая, благодаря различению границ, позволяет ребенку открыть сцену воображаемого и сцену репрезентации, — это разъединение не происходит в случае с ожирением, и, поскольку оно не может достичь этого внутреннего разделения, оно входит в безраздельное умножение тела без образа»⁷⁷. Эта навязчивость в умножении очень хорошо видна и у позднего Пайка в работе «*The more the better*»⁷⁸.

Образ тела утрачивается именно потому, что «тело уже не противопоставляется внешнему миру, а пытается переварить пространство в своем собственном появлении»⁷⁹. То есть пространственная организация тела, которая игнорируется и Пайком, и телевидением как коммуникативной системой, вызывает процесс, когда тело воспринимается безграничным, но при этом оставляет ту же проблему невозможности идентификации индивида с собственным телом.

⁷⁷ Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии . - М: Рипол классик, 2017. - С. 40.

⁷⁸ См. приложение 23

⁷⁹ Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии . - М: Рипол классик, 2017. - С. 36.

4. EXPANDED CINEMA: РАСШИРЕННОЕ ТЕЛО КАК ПРОТЕЗ

Расширенное сознание в expanded cinema основано, прежде всего, на переосмыслении тела как коммуникативной системы, которое будет названо мной расширенным телом (expanded body).

Термин расширенное тело будет положен мной в основу новой теории протезирования. Расширенное (expanded) тело предполагает протезирование при помощи расширения, которое осуществляется прежде всего через перцептивный акт, реализуется в изменении представления о пространственно-временной организации тела и разрешается в новом способе коммуникации.

Это расширение отлично от расширения, предложенного Маклюэном, несмотря на то, что в русском переводе работы Маклюэна «Понимание медиа: внешние расширения человека expanded cinema» используется то же слово “расширение”, в оригинале текста оно отличается от “расширения” как увеличения (expand) и представляет собой, скорее, растяжение (extend).

Расширяющее протезирование отличается от растягивающего протезирования (которое используется в других способах просмотра движущейся картинки, которым противопоставляет себя expanded cinema: кинематографу и телевидению) не только тем, что протезирование мыслится не как способ присоединения протеза к телу, но как способ его расширения без насильственной деформации. Именно за счет того, что расширение основано на отсутствии представления о внутреннем и внешнем тела, которое положено

в основу теории протезирования Маклюэна. Протез уже не является тем, что создает условия для совершенствования тела при помощи протеза или пересборки при помощи насильственного присоединения протеза к ограниченному и неполноценному телу, но, скорее, присоединяется во взаимодействии между протезом и телом, которое делает тело доступным для его изучения и переосмысления как присутствующего. Снова и снова в зависимости от пространственно-временной ориентации тела устанавливает новые коммуникативные связи не только между телом и другим телом, но и между телом и средой.

Похожий способ протезирования предлагает и Донна Харауэй в «Манифесте киборгов»: протезирование, основанное на снятии социальной значимости тела и устранение представления об отчужденности протеза, которое имеет своей целью социальное переустройство. «Киборг — это кибернетический организм, помесь машины и организма, создание социальной реальности и вместе с тем порождение вымысла. Социальная реальность — это живые социальные отношения, наша важнейшая политическая конструкция, вымысел, изменяющий мир»⁸⁰.

Однако именно из-за того, что в своем изучении камеры как протеза *expanded cinema* противопоставляет себя кинематографу, представление о машинном устройстве организма как естественном способе протезирования снимается. А это значит, что расширенный способ протезирования все равно отличен от предложенного Харауэй, потому что не деконструирует и пересобирает тело реципиента в процессе протезирования и не вносит представление о естественности машинной организации тела в основу протезированного тела

⁸⁰ 1. Харауэй Д. «Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг.*», «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000». Пер. сангл.; Под ред. Л.М.Бредихиной, К.Дипуэлл. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — С.323

как устройства коммуникации и социальной организации, как это делает Харауэй (и вместе с ней Нам Джун Пайк и протез-телевизор).

Это новое протезирование основано прежде всего на расширении сознания за счет синестетической перцепции и снятии дихотомий (субъективного/объективного; мужского/женского; материального/нематериального; естественного/искусственного) как способе установки новых интерсубъективных отношений, новой коммуникации, не предполагающей своей основой насильственную идентификацию.

4.1 СИНЕСТЕЗИЯ: ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕЛА

Движущаяся картинка переосмысливается расширенным кино не только как визуальный опыт, но как измененная синестетическая перцепция, что проявляется и в изменении способов её просмотра в пространстве и временной организации самой работы. Синестезия как способ перцепции реализуется именно в пространственно-временной организации тела, которую предлагает расширенное кино.

Синестезия является перцептивной основой расширенного тела и предлагает новое устройство протезирования, которое, в свою очередь, основано уже не на протяжении тела реципиента (как в Кинематографе или в работах Нам Джун Пайка), но на его расширении в процессе взаимодействия с перцептивной реальностью, которое проявляется именно в изменении представления о пространственно-временной организации тела реципиента.

В основе синестетического восприятия движущейся картинки положено представление о том, что взгляд уже не играет главной роли при восприятии визуально-аудиовизуального материала, за счет чего понимание визуального восприятия расширяется. Мекас в своём эссе «On the expanding eye» пишет «Мы нуждаемся в новой публике, готовой обучаться, расширять (expand) их глаза. Новое кино нуждается в новом глазе, для того чтобы увидеть его»⁸¹. И разрешается именно в синестетическом кино, поскольку «синестетическое кино - это единственный эстетический язык, согласовывающийся с постиндустриальной, постграмотной, техногенной среде с мультимедийной синхрочувственной сетью информационных ресурсов. Это единственный

⁸¹

Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of New American Cinema, 1959-1971* -- P.127

эстетический инструмент, который подходит к континууму реальности сознательного существования в неоднородной, нелинейной, несоединенной атмосфере Поликибернетического века»⁸².

И новая визуальность, и новый глаз находят разрешение в неразделенности перцептивного аппарата, положенной в основу синестетического восприятия. И глаз существует уже не отделенным от остального тела, а все чувства восприятия сливаются в едином акте восприятия, не дробящем воспринимаемое. «Синестезия - это гармония различных или противоположных импульсов, производимых произведением искусства. Она предполагает симультанную перцепцию гармоничных противоположностей».⁸³

Основой синестезии становится синкретическое зрение, которое не дробит и не подчиняет видимое. «Гармония противоположностей в синестетическом кино воспринимается при помощи синкретического зрения, которое Антон Эрэнцвейг характеризовал как: «Детская способность постигать тотальность структуры охотнее, чем анализировать отдельные элементы <...> он не различает идентичность формы, рассматривая детали одну за одной, но смотрит в целом»⁸⁴,⁸⁵.

Поскольку синестезия предполагает симультанную перцепцию гармоничных противоположностей, синестетическое кино выстраивает совершенно иные отношения, не основанные на бинарной оппозиции объективного и субъективного. «Оно не субъективно, не объективно, не абстрактно, а все это

⁸² Youngblood G. *Expanded Cinema*. - New-York : Dutton, 2001. - P. 77.

⁸³ Youngblood G. *Expanded Cinema*. - New-York : Dutton, 2001. - P. 81.

⁸⁴ Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1967), p. 9.

⁸⁵ Youngblood G. *Expanded Cinema*. - New-York : Dutton, 2001. - P. 84.

вместе: говоря иначе, экстраобъективно»⁸⁶.

Подобное видение осуществляется в экспериментах расширенного кино с несколькими экранами и уничтожением единой точки фокусировки взгляда. Сюда входят «*Movie-Drome*»⁸⁷ Вандербейка, «*A Ritual of Alignments*»⁸⁸ группы ONCE, «*HPSCHD*»⁸⁹ Джона Кейджа и Рональда Намета: они все создают среды с множественной проекцией. Техники расщепления экрана, такие как у Уорхола в «*The Chelsea Girls*»⁹⁰ или Экспорт и «*Syntagma*»⁹¹.

В 90-х и 00-х множественная проекция встречается в работах Сэм Тейлор-Вуд («*Pent-Up*»⁹², 1996, 5 проекций / «*Third Party*»⁹³, 1999, 7 проекций) Эйя-Лииза Ахтила («*The Wind*»⁹⁴, 2002, 3 проекции) и многих других. Расщепление экрана используется так же часто, не только в видеоарте, но и в кинематографе. Среда (инсталляции) с множеством мониторов используются, к примеру, Шанталь Акерман («*D'Est*»⁹⁵, 2002, 25 мониторов) и у Мэри Люсье.

⁸⁶ Youngblood G. Expanded Cinema. - New-York : Dutton, 2001. - P. 81.

⁸⁷ См. приложение 1

⁸⁸ См. приложение 25

⁸⁹ См. приложение 24

⁹⁰ См. приложение 26

⁹¹ См. приложение 12

⁹² См. приложение 28

⁹³ См. приложение 27

⁹⁴ См. приложение 29

⁹⁵ См. приложение 30

4.1.1 СИНЕСТЕЗИЯ: РАСШИРЕННОЕ ТЕЛО ВО ВРЕМЕНИ

В основе временного переживания, предложенного expanded cinema и лежащего в основе расширенного протезирования, лежит нелинейность и ахронологичность времени и, следовательно, отсутствие нарратива (expanded cinema «пусто от иллюзорных деталей или содержания»⁹⁶) как причинно-следственной линейной последовательности и способа ориентации тела.

Расширенное кино 60-х позволяет себе игру со сдвигом и искажением конвенциональных параметров времени и играет длительностью, используя техники растягивания, замедления, приостановки и ускорения времени. К примеру, фильмы Энди Уорхола, длящиеся по 24 часа («*Empire State Building*»⁹⁷, 1963). И позже Дуглас Гордон и «*24 Hour Psycho*»⁹⁸, 1993, где работа Хичкока была растянута на 24 часа.

Эксперименты с длительностью, которые проводит расширенное кино, построено на отсутствии “до” и “после” тела. Расширяя сознание и бергсоновское время⁹⁹, в котором будущее, прошлое и настоящее преобразуются в длительность («*durée*»), расширенное кино непосредственно связывает время реципиента с его собственным движением и заставляет его самому решать, когда он заканчивает просмотр и какова будет длительность его моторной реакции на воспринимаемое.

Подобно Бергсону, расширенные фильмы основывают восприятие времени на снятии разделения между физическим и психическим. «Время из абстрактного понятия превращается в нечто материальное, оно обладает физическими

⁹⁶ Youngblood G. Expanded Cinema. - New-York : Dutton, 2001. - P. 84.

⁹⁷ См. приложение 43

⁹⁸ См. приложение 9

⁹⁹ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собрание сочинений. Т.1. С.159-317.

свойствами, скоростью и весом»¹⁰⁰, и в основе его лежит уже не только наблюдение за изменениями материального или за внутренней эволюцией психической жизни, но то и другое одновременно.

Зритель теперь не учтен проекцией, а его опыт не предсказывается художником. Проекция остается доступной для восприятия, но при этом не учитывает больше зрителя. Это, в свою очередь, приводит к отрицанию нарратива или его переосмыслению не как связи причин и следствий, собранных линейным повествованием.

В первую очередь, отказ от старой нарративности в *expanded cinema* выражается в отказе от монтажа. «Новые художники и новые ученые осознали, что хаос является порядком другого уровня, и они предпринимают шаги к тому, чтобы найти правила структуризации, по которым природа этого достигла. Именно поэтому ученые отказались от абсолютов, а авторы фильмов от монтажа»¹⁰¹.

Нарративные эксперименты расширенного кино приобретают вид «ризоматичного повествования»¹⁰², которое Делез и Гваттарим описывают следующим образом: «В ризоме наоборот - каждая черта не отсылает с необходимостью к лингвистической черте: семиотические звенья любой природы связаны здесь с самыми разными способами кодировки, биологическими, политическими, экономическими звеньями и т.д., пуская в ход не только регистры различных знаков¹⁰³, но также и статусы положений вещей»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Туркина О. Расширяющаяся вселенная расширенного кино // Каталог XII Медиа Арт Форума «Расширенное кино». - М.: Гараж, 2011.—С.67

¹⁰¹ Youngblood G. *Expanded Cinema*. - New-York : Dutton, 2001. - P. 83.

¹⁰² Вайбель П. Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда // Каталог XII Медиа Арт Форума «Расширенное кино». - М.: Гараж, 2011.—С.90

¹⁰³ Регистры - например, заглавная и прописная буквы.

¹⁰⁴ Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. - М.: Аст-рель, 2010.—С.15

Вайбель связывает появление ризоматичного повествования с появлением цифровой картинки и новых средств коммуникации, однако заложено оно и в мультиэкранности, которая была уже упомянута выше. «Множественные экраны функционируют как поле представления сцен во множественной перспективе, причем нарушается нить повествования. <...> Линейность и хронологическая последовательность как классические параметры повествования пали жертвами множественной перспективы, проецируемой на множественных экранах. Целью является асинхронный, нелинейный, не хронологичный, по видимости, нелогичный, параллельный подход к повествованию в связи со множественными перспективами, проецируемыми на множественные экраны. Эти нарративные процедуры, составляющие вместе «мультиформный сюжет», были разработаны в контексте таких ризоматических структур коммуникации как гипертекст»¹⁰⁵.

Формирование длительности времени, так же как формирование информационного содержания, перепоручаются реципиенту, как, к примеру, в «*Movie Drome*», где множество временных потоков представлены зрителю. «Публика берет то, что может или хочет из воспроизведенного ... и делает свои собственные выводы... каждый зритель выберет свои собственные источники из потока информации»¹⁰⁶.

Это приводит к тому, что в основе перцепции уже не лежит скорость, как последовательное развитие движения, поскольку “до” и “после” тела отсутствуют, как коммуникативный акт. Скорость не является главным

¹⁰⁵ Вайбель П. Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда // Каталог XII Медиа Арт Форума «Расширенное кино». - М.: Гараж, 2011.—С.90

¹⁰⁶ VanDerBeek S. Culture: Intercome // Expanded Cinema: Art, Performance and Film. - S.: Tate Publishing, 2011. - P. 82.

способом апперцепции, как это было в кинематографе¹⁰⁷, где «Частота-время света сменяет частоту-пространство материи»¹⁰⁸, а работает вместе с ней. Что приводит к тому, что реальность и симуляция не противопоставлены друг другу и вплетаются друг в друга при помощи камеры как протеза, определяющего скорость фокуса. Единственной категорией, определяющей реальное и длительность, становится присутствие, как, например, у Шнееманн в «*Snows*», где «У публики под сидениями находилась SCR система, которая подавала сигнал на 16 мм, 8 мм или подавала сигнал на вращающуюся световую скульптуру -- так что сигнал изменялся самой аудиторией, что делало все очень напряженным <...> Они не знали, что влияют. SCR система находилась под их сидениями -- то есть когда становилось очень тихо, что расстраивало систему, медиа замедлялось»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Вирильо П. Машина зрения.. - СПб: Наука, 2004. - С. 129

¹⁰⁸ Там же

¹⁰⁹ Schneemann C. Development of *Snows* and Other Early Expanded cinema Works . Expanded Cinema: Art, Performance and Film / Rees A.L., Curtis D., White D., Ball S., Tate Publishing, 2011-- P.85

4.1.2 СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА

Отсутствие скорости как основного элемента временного переживания, приводит и к преобразованию пространственного переживания воспринимающего. Движение в пространстве уже не является стимулирующим к преодолению и выходу за пределы самого пространства. Единственным смыслом пространства не становится передвижение, но нахождение «in(to) space¹¹⁰», которое можно перевести как «в(к) пространства» или «внутри пространства», которое указывает одновременно на нахождение в пространстве и предполагает движение и поиск направления этого движения. Новое пространство является многомерным, алогичным, со смешанной ориентацией и причинно-следственными связями.

В преобразовании пространственного переживания участвует не только то, что проекция перенесена из кинозала в пространство галереи. Основную роль играют мультиэкранные проекции, однако эти проекции, в отличие от опытов Пайка, учитывают пространство и ориентированы больше как *environment*¹¹¹. В случае проекции мультипроекция не только предполагает множественные экраны, но и их пространственную ориентацию. То есть экран работает не как средство преодоления расстояния (как у Пайка), но как преобразующее пространство.

Так работает не только «*Movie Drome*» и виртуальные инсталляции (*On Justifying the Hypothetical Nature of Art and the Non-Identicality within the Object World*¹¹²) Вандербейка, но и видеотрансляции на рейвах, которые появляются

¹¹⁰ EXPORT V. Expanded Cinema as Expanded Reality // <http://sensesofcinema.com> URL: http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/ (дата обращения: 10.05.2018).

¹¹¹ Environment art - Концепция энвайронмента заключается в вовлечении зрителя в арт-пространство, в слиянии окружающей среды с художественным объектом.

¹¹² См. приложение 42

в 90-х, по моему мнению, как следствие экспериментов художников расширенного кино. На рейве звук, тактильность изображения и телесная коммуникация обеспечивают телесное присутствие зрителя в пространстве, а движение на экране приравнено к движению зрителя в пространстве и движениям других людей рядом с ним.

Я обращаюсь к Мерло-Понти, поскольку его концепция пространства объединяет тактильное и визуальное при помощи движения. В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти для описания пространственного опыта дает пример эксперимента, в ходе которого «испытуемые надевают очки, которые восстанавливают образы на сетчатке»¹¹³ и на его основе приходит к выводу, что «именно переживание движения, контролируемого зрением, учит испытуемого гармонизировать визуальные и тактильные данные»¹¹⁴.

Пространственный опыт у Мерло-Понти является скрещением «опространственного пространства» и «к пространства, творящего пространство»¹¹⁵. «В первом случае мое тело и вещи, их конкретные отношения соответствуют перспективе - верх и низ, право и лево, близкое и далекое - могут представиться мне как неизменное многообразие, во втором случае я открываю единую и неделимую способность описывать пространство»¹¹⁶. То есть именно в пространственном опыте зрителя и реализуется синкретическое зрение, которое, в свою очередь, и приводит к снятию дихотомий.

В пространственном переживании реализуется и экстраобъективность,

¹¹³ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб.: Наука, 1999.—С.314

¹¹⁴ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб.: Наука, 1999.—С.315

¹¹⁵ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб.: Наука, 1999.—С.313

¹¹⁶ Там же

которая объединяет объективное, субъективное и абстрактное. «То есть вместо того, чтобы воображать пространство как нечто вроде эфира, в который погружены все вещи, или абстрактно понимать его, как некую особенность общую для всех вещей, нам следует мыслить его как универсальную возможность их взаимодействий»¹¹⁷.

При этом выход из мышления объекта как «вещи» expanded cinema находит во взаимоотношении вещей. То есть пространство есть не только место расположения вещей, с которыми субъект может взаимодействовать или их называть, или абстрактная рамка, предполагающая вход и выход, но поле для интерактивности. К примеру, у Шниман пространство работает как активатор движения и объектов, которое она реконструирует, соединяя интенсивности изображений («Кароли Шнееман: [Для меня expanded cinema] началось с середины 1960-х с диапроекции, в которой я могла соединять маленькие интенсивные изображения и преобразовывать при помощи их пространство. Пространство изнутри в котором я также могла активизировать движение и объекты»¹¹⁸).

¹¹⁷

Там же

¹¹⁸

Schneemann C. Development of Snows and Other Early Expanded cinema Works . Expanded Cinema: Art, Performance and Film / Rees A.L., Curtis D., White D., Ball S., Tate Publishing, 2011-- P.85

4.1.3. ДВИЖЕНИЕ КАК СПОСОБ РАСШИРЕНИЯ

Пространственно-временная организация расширенного тела реализуется именно в движении, которое становится доступно для реципиента не только в качестве наблюдаемого и наблюдающего, но и как то, во что он может быть вовлечен. Переосмысление тела, которое производит расширенное кино, осуществляется им именно через переосмысление медиума и его соотношения с телом. Переосмысление видео, которое совершает *expanded cinema* есть переосмысление движения и образа в движении, поскольку видео представляет из себя «форму живого искусства»¹¹⁹ в *expanded cinema*, а не кинематографический нарратив или средство межпространственного сообщения. Что, в свою очередь, создает условия и для переосмысления организации тела в соответствии с переосмыслением движения тела во времени и пространстве.

Expanded cinema работает с тем моментом, когда движение художника или зрителя активизируется, и трансляция или условия создают потребность в движении и реакции на внешнюю среду. Движение зрителя в *expanded cinema* подразумевается самой проекцией. Движущаяся картинка становится интерактивной. «*Light Music*»¹²⁰ Лис Родес предполагает, что трансляция будет создаваться за счет движения зрителя и его присутствия в трансляции и его тактильного взаимодействия с трансляцией. «*Snows*»¹²¹ Шнееман представляет из себя *kinetic* (живой/подвижный) *theatre*, в котором перформеры «вторгаются (*interfere*) в проекцию при помощи перформативного действия»¹²²)

¹¹⁹ Rees L. *Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History Expanded Cinema: Art, Performance and Film* / Rees A.L., Curtis D., White D., Ball S., Tate Publishing, 2011.—P.

¹²⁰ См. приложение 7

¹²¹ См. приложение (2)

¹²² Schneemann C. *Development of Snows and Other Early Expanded cinema Works*. *Expanded Cinema: Art, Performance and Film* / Rees A.L., Curtis D., White D., Ball S., Tate Publishing, 2011-- P.85

Для описания, положенной в основу expanded cinema визуальности, активирующей движение, очень подходящим кажется концепт визуальности Розалинд Краусс - им/пульс к видению (im/ pulse to see¹²³). Визуальности, основанной на ритме. Визуальности, «которая сама по себе действует против стабильности визуального пространства в той мере, в какой оно деструктивно и дезволюционно»¹²⁴. И выступает против модернистской «автономности зрения», которая «не достигается попросту во взаимоотношении с материальностью пространства, но и зависит от очень специфичных лимитов времени»¹²⁵.

Импульс, который является основой нервной системы (с которой работает Пайк), предполагает разделение наружной и внутренней поверхности реагирующей клетки или организма. Однако expanded cinema работает с импульсом, как не противопоставленном пульсу. Пульс «является противопоставленным тому, что мы можем опознать, как форму»¹²⁶ и «стабильности и самоочевидности формы»¹²⁷. Он регулирует внутренний ритм организма и работает с его внешней поверхностью не как с противоположно заряженной средой, но как со средой, функционирующей в соответствии со внутренним ритмом организма.

Пульс не отделяет тела от его движений и одновременно создает взаимодействие со средой, в основу которого положено темпоральное и пространственное телесное присутствие.

¹²³ Krauss R. Im/ pulse to see // Foster H. Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture). Bay Press, 1999. – P.50

¹²⁴ Krauss R. Im/ pulse to see // Foster H. Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture). Bay Press, 1999. – P.51

¹²⁵ Там же

¹²⁶ Krauss R. Im/ pulse to see // Foster H. Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture). Bay Press, 1999. – P.60

¹²⁷ Krauss R. Im/ pulse to see // Foster H. Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture). Bay Press, 1999. – P.63

Отношение к ритму как к отдельному инструменту, являющемуся неотделимой частью видимого, проявляется в интересе *expanded cinema* к работе со звуком. Звук и музыка становятся не способом иллюстрации, а играют самостоятельную роль и тоже начинают обладать материальностью и имеют «определяющее влияние на структуру образности, и образы монтируются и складываются в композицию в соответствии с музыкальными принципами»¹²⁸ и выливаются в интересе к исследованию различных аудиовизуальных композиционных техник, как в фильме «*Soundtrack*»¹²⁹ Бэрри Спинелло. Экспериментам, которые остаются актуальными до сих пор и существуют уже в более близком взаимоотношении картинки и звука даже в пространстве музеев и рейв-вечеринок.

Пространственно-временное переживание тела лежит и в основе расширенной телесности. Расширенное тело - есть не фрагментированное тело, не только за счет того, что все ощущения слиты воедино, но и за счет движения (того самого пространственно-временного переживания, где пространство формируется за счёт движения, а не статичной позиции художника или зрителя, переживается не как ограниченность, а как возможность движения и вступает в новые отношения с перцептируемой реальностью.

Протезирование, которое предлагает пространственно-временное переживание расширенного кино, препятствует безостановочному физическому удлинению (*extend*) тела именно из-за того, что в основе расширения (*expand*) лежит не уничтожение пространства и попытка выхода за его пределы, но движение.

¹²⁸ Вайбель П. Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда // Каталог XII Медиа Арт Форума «Расширенное кино». - М.: Гараж, 2011.—С.90

¹²⁹ См. приложение 38

Активация реципиента при помощи движения в пространстве и снятие дихотомии материального и нематериального внутри пространства вызывает потребность в переформатировании уже существующего образа, а не создания нового содержания образов или их названий. То есть body image как возможность насилия над телом, снимается, и именно пространственное переживание снимает возможность манипуляции телом реципиента. Насильственность протезирования, основанная на деконструкции тела, снимается, поскольку тело уже не обладает единым образом и не требует его пересборки, а протезирование основывается уже не на насильственном присоединении протеза к неполноценному телу, но на его взаимодействии в процессе коммуникации.

Более того, фрагментация тела как машинного организма, части которого названы и обозначены в соответствии с их функциями и работают как средства по достижению цели снимается, поскольку тело больше не мыслится в соответствии с его функцией и причинно-следственной связью. Где рука нужна, чтобы трогать; глаз, чтобы смотреть; рот, чтобы говорить или есть. И рука становится способной смотреть, глаз говорить, а рот прикасаться.

4.2 ОБЪЕМНОСТЬ ПЛОСКОСТИ: ХИАЗМ И ДИХОТОМИЯ

Expanded cinema переосмысляет материальность протеза через переосмысление материальности самого процесса трансляции и воспроизведения движущегося изображения, которое кладет в основу протезирования при помощи расширения.

Экстра-объективность синестетического восприятия формируется частично за счет того, что кожа присоединяется к глазу и становится органом визуального восприятия в том числе. Движущаяся картинка становится гаптической. Гаптическое - «это форма восприятия, в которой сам глаз функционирует в качестве органа касания»¹³⁰. А гаптический фильм, согласно феноменологической теории кинематографа (Вивиан Собчак) «воспринимаем не только глазами <...> всем нашим телесным существом»¹³¹.

Представление о гаптической визуальности основано на феноменологической концепции зрения Мерло-Понти, где «видение есть ощупывание взглядом»¹³². Основным концептом в теории визуальности Мерло-Понти является понятие «хиазма». Хиазм - это пересечение видимого и невидимого, которое и создает возможность использования тела в процессе визуального восприятия. «Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение»¹³³. Тело же воспринято Мерло-Понти как «плоть», которая включена в процесс видения «потому, что является частью видимого»¹³⁴ и обладает материальностью, которая реализуется именно в процессе видения за счет хиазма.

¹³⁰ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции и тело. -- СПб.: Сеанс, 2016 --с. 383

¹³¹ Sobchack V. Carnal thoughts: embodiment and moving image culture. - Berkeley: University of California Press, 2004. --Р. 88

¹³² Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. - Минск: Логвинов, 2006 --С.195

¹³³ Мерло-Понти М. Око и дух. - СПб.: Искусство, 1992. -- С.55

¹³⁴ Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. - Минск: Логвинов, 2006 --С.223

В кинематографе гаптическая визуальность предполагает, что «чувственную реакцию можно вызвать без обращения к абстракции - через миметические отношения между воспринимающим субъектом и чувственным объектом. Эти отношения не требуют исходного разделения воспринимающего субъекта и объекта, опосредованного репрезентацией»¹³⁵.

Попытка придания объема плоской картинке в процессе съемки есть у Вали Экспорт в «*Mann & Frau & Animal*»¹³⁶ и у Шнееманн в «*Fuses*»¹³⁷, в которых они изучают возможности тактильного виденья, проводят игру и придают тактильность плоскости через саму движущуюся картинку. Однако expanded cinema не останавливается над рефлексией о тактильности самой картинки и перосмысливает её плоскость, сопоставляет плоскую картинку с объемом тела. Плоскости экрана expanded cinema не достаточно, и оно не только утверждает тактильность видимого, но и материальность тела. Тут самыми значимыми примерами опять являются Шнееман и «*Snows*»¹³⁸ (где реальные тела перформеров двигаются вместе с проекцией, идущей на фоне) и Экспорт и «*Syntagma*»¹³⁹ (где Экспорт снимает свое тело вместе с его же плоской картинкой).

Expanded cinema работает не только с плоскостью движущейся картинки, но и с плоскостью экрана. Фильмы начинают проецироваться не на обычный плоский и статичный экран. У Роберта Уайтмана в «*Shower*»¹⁴⁰ проекция осуществлялась на занавеску для душа, пар и стекающую по ней воду.

¹³⁵ Sobchack V. Carnal thoughts: embodiment and moving image culture. - Berkeley: University of California Press, 2004.—P.65

¹³⁶ См. приложение (10)

¹³⁷ См. приложение (5)

¹³⁸ См. приложение (2)

¹³⁹ См. приложение (12)

¹⁴⁰ См. приложение 31

«*Exploding Plastic Inevitable*»¹⁴¹ Уорхола проецировался на фигуры зрителей, танцующих под музыку The Velvet Underground.

Чувственная реакция, которую предполагает *expanded cinema*, уже не основана на миметических отношениях между воспринимающим субъектом и чувственным объектом, как это было в гаптическом кинематографе, но устанавливает именно хиазматические отношения между субъектом и объектом, которые реализуются при помощи плоти.

Тело и «его двойственная принадлежность порядку «объекта» и порядку «субъекта» открывает нам совершенно неожиданные отношения между двумя этими порядками»¹⁴², отношения экстра-объективности. Плоть «скручиванием видимого в видящее тело и осязаемого - в тело, осуществляющее касание, в котором удостоверяются именно тогда, когда тело видит себя и, соответственно, касается себя, осуществляя видение вещей и, соответственно, прикосновение к ним так, что в одно и то же время оно как осязаемое спускается в среду вещей, а как осязающее господствует над всеми ими и посредством вскрывания или расслоения своей массы извлекает из самого себя это отношение, и даже это двойственное отношение»¹⁴³. То есть именно при помощи переосмысления тактильно доступного плоть утверждает не дихотомические отношения между субъектом и объектом.

И *expanded cinema* идет дальше и переосмысливает материальность тактильно недоступного и, следовательно, дихотомично противопоставленного материальному. Расширенное кино переосмысляет материальность пленки и вместо экспонирования картинки на пленке и придания тактильности только ей, художники начинают тактильно взаимодействовать с плёнкой и придавать

¹⁴¹ См. приложение 32

¹⁴² Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. - Минск: Логвинов, 2006 –С.199

¹⁴³ Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. - Минск: Логвинов, 2006 –С.212

ей материальность. Питер Вайбель покрывал плёнку отпечатками своих пальцев («*Fingerprint*»¹⁴⁴), а Джордж Лэндоу и Оуэн Ленд царапают её («*Film In Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.*»¹⁴⁵) и демонстрируют материальные свойства медиума.

Художники также переосмыслили и материальность проекции. «*Line Describing a Cone*»¹⁴⁶ Энтони МакКолла делает проекцию тактильной благодаря тому, что художник заполняет пространство дымом и световой поток становится видимым. Материальность светового потока была осмыслена и Вайбелем, который заменил световой луч натянутой веревкой («*Lichtseil*»¹⁴⁷).

Снятие дихотомии материального и не материального в утверждении хиазматического видения внутри отношений субъекта и объекта в свою очередь ведет к изменению представлений о возможностях репрезентации тела. Тело уже не столько репрезентируется при помощи мимесиса, который создает образ тела, сколько создает возможность репрезентации через свободное взаимодействие со средой.

В основе репрезентации, которую создает расширенное тело, лежит понимание о неартикулируемом опыте. «Синестетическое кино предоставляет доступ к синкретическому содержанию через неартикулированное сознание»¹⁴⁸. И тело репрезентируется посредством коммуникации уже не как символ, сам непосредственно не участвующий в коммуникации, но как движение (или последовательность взаимоотношений), которое собирает и

¹⁴⁴ См. приложение 33

¹⁴⁵ См. приложение 34

¹⁴⁶ См. приложение 8

¹⁴⁷ См. приложение 35

¹⁴⁸ Youngblood G. *Expanded Cinema*. - New-York : Dutton, 2001. - P. 85.

активизирует тело. Что, в свою очередь, приводит к тому, что тело репрезентируется через средства коммуникации не как символ, но как живая и подвижная коммуникативная система.

В «*Instant Film*¹⁴⁹» Вайбель и Экспорт воспроизводят попытку репрезентации тела не как символа и отделяют тактильности пленки от тактильности тела, представляя информацию именно как возможность взаимодействия с телом. «Иллюзорность фильма была трансформирована в материальность фильма <...> Фигуры были не воссозданы на плёнке, но создавались сквозь щели в плёнке; грудь не была больше знаком на экране, но сама по себе была экраном»¹⁵⁰.

¹⁴⁹ См. приложение 22

¹⁵⁰ EXPORT V. Expanded Cinema as Expanded Reality // <http://sensesofcinema.com> URL: http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/ (дата обращения: 10.05.2018).

4.3 РАСШИРЕННАЯ КОЖА: ИДЕНТИЧНОСТЬ И ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ

Та пространственно-временная организация тела смотрящего, которую предлагает синестетическое кино, является основой для установления иных коммуникативных отношений, которая реализуется именно в коммуникации как способе перцепции. Хиазматичность видения и синестезия, которые лежат в основе перцепции расширенного тела, дают возможность для переосмысления коммуникации и взаимодействия при помощи кожи, поскольку «Кожа - нечто большее, чем “нейтральный покров” тела; это культурно-семантически заряженная поверхность взаимодействия и коммуникации»¹⁵¹.

Кожа как коммуникативная система является основой протезирования, поскольку само протезирование основывается на вопросе: «Почему наши тела должны заканчиваться кожей или включать в лучшем случае других существ, обтянутых кожей?»¹⁵², который является вопросом о возможностях идентификации тела и осмыслении его границы.

Кожа играет главную роль в собирании тела и формировании представления об идентичности в расширенном способе протезирования, а не взгляд другого (кинематограф), или внепространственная коммуникация (Fluxus). «Кожа согласовывает и заново распределяет отношения между внутренним и внешним; она обозначает переходную и нечеткую лиминальность, где “я” становится миром, и наоборот»¹⁵³ и кладет в процесс перцепции постоянное переобозначение внутреннего и внешнего, в основу которого положено

¹⁵¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции и тело. -- СПб.: Сеанс, 2016. -- с.240

¹⁵² Харауэй Д. «Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг.*», «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000». Пер. сангл.; Под ред. Л.М.Бредихиной, К.Дипуэлл. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — С.363

¹⁵³ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции и тело. -- СПб.: Сеанс, 2016. -- с.241

отсутствие дихотомических отношений между субъектом и объектом.

Кожа не фрагментирует тело и не провозглашает его в качестве объекта, а объединяет в целое без опоры на представление о фигуре, собранной позвонком (идеальной структуре), как в стадии зеркала. Она не формирует представление о теле как об объекте (как это делает кинематограф), за счет этого создает видимый мир, который «не находится “в” теле, а тело не находится “в” видимом мире исходя из одного и того же основания: плоть прилегает к плоти, и ни мир её не окружает, ни она мир»¹⁵⁴.

В *expanded cinema* это проявляется в экспериментах с отражающими свойствами экрана, где экран не отражает проекцию, а поглощает её. Как например в «*HPSCHD*»¹⁵⁵ Джона Кейджа, Лежарена Хиллера и Рональда Намета - в пятичасовом интермедиальном событии, в котором было показано 8000 слайдов и 100 фильмов, спроецированных на 84 окна в Университете Иллинойса.

Именно из-за того, что кожа играет главную роль в снятии дихотомических отношений и на основе этого формирует представление об идентичности, расширенное протезирование не встраивает в насильственный дискурс наше тело. «Тело подразумевает смертность, уязвимость, воздействие: кожа и плоть подвергают нас взгляду других, но также к прикосновению и насилию. Тело может быть тоже посредником и инструментом всего этого, или площадкой, где “делать” и “быть сделанным для” становятся двусмысленными»¹⁵⁶. Вали Экспорт пытается работать с этим в работе «...*Remote...Remote...*»¹⁵⁷ Она сталкивает объем тела и плоскость картинки, делает свое объемное тело

¹⁵⁴ Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. - Минск: Логвинов, 2006. –С.201

¹⁵⁵ См. приложение 24

¹⁵⁶ Butler J. *Beside Oneself: On the Limits of Sexual Autonomy // Undoing Gender*. - New York: Routledge, 2004 – P.21

¹⁵⁷ См. приложение (11)

объектом насилия, а кожу именно тем, что является проводником этого насилия.

Основные способы социального насилия, которые выделяет Батлер, это сексуальность и гендер. «Сексуальность - это не просто атрибут, который кто-то имеет в силу характера или как образцовый набор задатков. Это способ быть использованным другими, в том числе в качестве фантазии, и иногда только в качестве фантазии¹⁵⁸». Из-за того, что тело не выполняет функцию ограничителя нашего тела и не формирует представление об идентичности на основе отделенности реципиента от воспринимаемого, тело не является более ограниченным кожей маркером социальной единицы.

Тем самым кожа создает новую интерсубъективность, в основе которой уже не лежит дихотомия субъекта и объекта и насильственная идентификация посредством другого.

Новая коммуникативная ситуация ведет не только к снятию насилия как способа идентификации, но и к переформированию отношения к сексу. Секс как интерсубъективные отношения двоих снимается, поскольку субъектно-объектная оппозиция, положенная в основу представления о сексе (где секс воспринимается не как средство объективации другого) также снимается. И индивидуальность создается уже не благодаря другому и желанию быть им опознанным.

И Шнееман, и Экспорт переформулируют представление об экстазе и кладут его в основу новой интерсубъективности. «Быть эк-статичным означает, буквально, быть вне самих себя, и это имеет несколько значений: быть

¹⁵⁸ Butler J. *Beside Oneself: On the Limits of Sexual Autonomy // Undoing Gender*. - New York: Routledge, 2004 – P.33

перенесенным вне себя страстью, но также и быть вблизи самого себя из-за ярости или скорби».¹⁵⁹ Они создают новую экстатичность как способ intersубъективных отношений, поскольку в прикосновении создают новую идентичность, что предполагает выход за границы “самого себя”. Экстатичность, которая не предполагает ярость или скорбь, вызванную утратой другого (другого как объекта любви или другого, как отражения в зеркале).

Шнееманн и Экспорт работают с темой порнографии и критикуют популярное отношение к женскому телу как к объекту, а к сексу как потреблению объективированного тела (т.е. насилию), которое положено в основу порнографии. Обе художницы работают с порно, разрушая положенное в его основу представление о сексе как о потреблении, а о сексуальности как о социальном конструкте и способе идентификации.

Шнееманн в «*Fuses*»¹⁶⁰ снимает себя, занимающуюся сексом, перемежая со сценами секса съемки пространств, кота и цветовыми абстракциями. Она использует монтаж не как властный инструмент, но как способ соединения тела со средой и впечатлением. Разрушает границы между видимым и ощущаемым. Она создает сексуальный опыт как не видимый и не фиксируемый через взаимодействие тел как фигур. «Я хотела посмотреть имеет ли какое-то соотношение опыт того, что я вижу с опытом того, что я чувствую. Я чувствовала интимность занятия сексом. И я хотела поместить внутри материала фильма энергию тела <...> Он отличается от любой другой порнографической работы, которую вы знаете - именно поэтому люди все еще смотрят его. Там нет объективации и фетишизации женщины»¹⁶¹.

¹⁵⁹ Butler J. *Beside Oneself: On the Limits of Sexual Autonomy* // *Undoing Gender*. - New York: Routledge, 2004 – P.20

¹⁶⁰ См. приложение (5)

¹⁶¹ Schneemann C. *Fuses* URL.: <http://www.caroleeschneemann.com/fuses.html> [15.05/2018]

Экспорт же снимает работу «*Mann & Frau & Animal*»¹⁶², в которую включены кадры её мастурбации. Зумы камеры во время мастурбации совпадают с моментами пика удовольствия, камера приближается с усилением звуков, учащением движений тела. Эротическое отношение со средой выстраивается за счет тактильности изображения (близкой съемки) и движения камеры, скользящей по форме предмета. Именно поэтому фильм не только является своего рода утверждением женской сексуальности и её независимости от мужских ценностей, мужского удовольствия, но и отличается от ординарной порнографии, которая представляет эротику через символизацию силы. Он также является попыткой снятия властных отношений между камерой и снимаемым ею.

Гендер и сексуальность демонстрируются другим именно через тело. Эти социальные значимости (единицы) и создают этические причинно-следственные связи¹⁶³, которые пытаются уничтожить Шнееман и Экспорт, уничтожая при помощи камеры наблюдающего другого, который является и причиной и обладателем демонстрируемого ему удовольствия, и главным источником насилия.

Выстраиваемая Шнееман и Экспорт экстатическая сексуальность создает интерсубъективные отношения, в которых не только отсутствует другой, но и уничтожается возможность субъективации за счет другого. Интерсубъективные отношения построены уже не на гендерном разделении и табуировании сексуальной жизни. Это связано не только с Экспорт и Шнееман и их переосмыслением порнографии, но и с социальными и сексуальными экспериментами 60-х в авангардном кино. «Образы,

¹⁶² См. приложение (10)

¹⁶³ Butler J. *Beside Oneself: On the Limits of Sexual Autonomy // Undoing Gender*. - New York: Routledge, 2004 – P.25

затрагивающие интимную сферу, психодраматические документы чрезвычайного индивидуализма были показаны публично без цензуры. Табуированные сексуальные сцены воспроизводились перед камерой (Джек Смит, «*Flaming Creatures*»¹⁶⁴, 1962/63, оргия трансвеститов, вызвавшая скандал даже в художественной среде, однако стала основным источником вдохновения для Уорхола; «*Scorpio Rising*»¹⁶⁵, 1963, отметивший рождение байкерского кино и гомоэротического стиля, и «Торжественное открытие дворца удовольствий», 1966). «Расширение материальных и технических параметров шло рука об руку с растворением социального консенсуса»¹⁶⁶.

Ненасильственные интерсубъективные отношения выстраиваются именно на основе переформирования возможностей коммуникации и положения в основу поиска единого языка взаимодействия и представления о синкретичности среды. «Никакие объекты, пространства или тела не являются священными сами по себе; любой компонент может быть связан интерфейсом с любым другим, если только может быть построен соответствующий стандарт, соответствующий код для обработки сигналов на каком-то общем языке»¹⁶⁷. То есть идентичность уже не ограничена кожей и не основана на форме тела и на насильственных интерсубъективных отношениях, но на частичных диссациативных идентичностях, возникающих при взаимодействии со средой/другим или собой.

Взамен старой коммуникативной системы появляется коммуникация, не основанная на импульсе и реакции. Коммуникация, представляющая из себя не насильственное прикосновение к коже, а скорее взаимодействие.

¹⁶⁴ См. приложение 36

¹⁶⁵ См. приложение 37

¹⁶⁶ Raymond Durnat, *Sexual Alienation in the Cinema*, Studio Vista, London, 1972

¹⁶⁷ Харауэй Д. «Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг.*», «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000». Пер. сангл.; Под ред. Л.М.Бредихиной, К.Дипуэлл. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — С.324

Коммуникация, в основе которой не лежит разделение среды и тела, основанное на разделении между публичным и частным, внутренним и внешним. Коммуникация, не имеющая целью идентификацию. Расширенным кино предложена коммуникация, как «теоретическая и практическая борьба против единства-через-господство или единства-через-поглощение»¹⁶⁸, которая «ироническим образом не только подрывает оправдания для патриархата, колониализма, позитивизма, эссенциализма, сциентизма и прочих необжалованных «измов», но и все чаяния органической или естественной установки»¹⁶⁹.

Коммуникации, которая создается при помощи связи разнородной информации в самой работе и в работе художников с «найденным материалом». Как в «*Movie-Drome*»¹⁷⁰, для которого Вандербейк собирал весь существующий видео материал. Или как работы Ландоу «*Remedial Reading Comprehension*»¹⁷¹, которые сочетают в себе найденную картинку и звук. Работа с найденным материалом продолжалась и в 90-х, например, в работах Мартина Арнольда («*pièce touchée*»¹⁷², 1989; «*passage à l'acte*»¹⁷³, 1993), который «деконструирует найденный материал с целью сделать скрытые семантические структуры видимым через постепенное повторение»¹⁷⁴.

Эта новая коммуникация выражается не только в показываемой картинке, но и в предложенном способе её смотреть, где сам просмотр предполагает коммуникацию между зрителями во время просмотра. Коммуникацию,

¹⁶⁸ Харауэй Д. «Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг.*», «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000». Пер. сангл.; Под ред. Л.М.Бредихиной, К.Дипуэлл. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — С.334

¹⁶⁹ Там же

¹⁷⁰ См. приложение (1)

¹⁷¹ См. приложение 39

¹⁷² См. приложение 40

¹⁷³ См. приложение 41

¹⁷⁴ Вайбель П. Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда // Каталог XII Медиа Арт Форума «Расширенное кино». - М.: Гараж, 2011.—С.90

основой которой становится происходящее и показываемое, что в 90-х выливается в появление ориентированных на зрителя инсталляций. Питер Вайбель в 90-х делает виртуальные миры, в которых зритель играет центральную роль («*On Justifying the Hypothetical Nature of Art and the Non-Identicality within the Object World*»¹⁷⁵ (1992)), основываясь на видеоинсталляциях с закрытой трансляцией конца 60-х – начала 70-х годов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Expanded cinema, посредством критики существующих методов экспонирования видео и формулирования нового отношения с трансляцией зрителя, так же переосмысления отношения с камерой, как с протезом, производит переосмысление культурной значимости тела и приводит к снятию негативных культурных феноменов.

В случае кинематографа expanded cinema критикует, во-первых, пассивную роль зрителя по отношению к трансляции и, во-вторых, восприятие камеры в качестве протеза зрения, что в свою очередь приводит к отчуждению тела в момент перцепции, объективации и фетишизации тела как способа установления интерсубъективных отношений и фрагментации тела. Что, в свою очередь, ведет к таким культурным практикам, как порнография и к насильственным практикам красоты по отношению к телу (пластической хирургии, похудению и т.д. и т.п.).

Expanded cinema также критикует и способ работы с видео группы Fluxus, главным представителем которой в работе с видео является Нам Джун Пайк. Несмотря на то, что видео вынесено в выставочное пространство и

¹⁷⁵

См. приложение 42

предполагает активную позицию смотрящего по отношению к показываемому, Нам Джун Пайк кладет в основу предложенной им системы протезирования телевидение как коммуникативную систему. Телевидение как способ коммуникации, в свою очередь, уничтожает пространство как способ организации тела, из-за этого конструируется парралаксный разрыв между образом тела и его субстанциональностью, между телом и сознанием. Наличие данного парралаксного разрыва предполагает возможность манипуляции психическим и физическим состоянием человека и приводит к таким культурным феноменам, как ожирение, гендерное и сексуальное отчуждение, биогенетическое планирование.

Expanded cinema устанавливает свой собственный способ протезирования (expanded), который основан прежде всего на синестетической перцепции и, в свою очередь, ведет к снятию дихотомий в процессе перцепции.

Синестетическая перцепция проявляется, прежде всего, в изменении пространственно-временного переживания и, следовательно, в изменении способа экспонирования движущейся картинки. Видео помещено expanded cinema в пространство и является не столько экспонированным в пространстве, сколько участвует в преобразовании пространства и пространственного опыта реципиента. Время просмотра уже определяется самим смотрящим, а нарративность видео снимается.

Изменение пространственно-временного опыта зрителя при просмотре приводит к переосмыслению движения внутри движущейся картинки и уничтожает отчуждение реципиента от среды. Насильственность протезирования, основанная на фрагментации тела, снимается, поскольку тело уже не обладает единым образом и не требует его пересборки, для осуществления коммуникации. А протезирование основывается уже не на

насильственном присоединении протеза к неполноценному телу, но на его взаимодействии со средой. Более того, фрагментация тела в соответствии с функциями его частей снимается, поскольку тело больше не мыслится в соответствии с его функцией и причинно-следственной связью.

Движение как основа протезирования не только делает доступным пространственно-временное взаимодействие с протезом, которое было описано ранее, но и предлагает иной способ репрезентации тела реципиента. Репрезентации, учитывающей объемность, материальность и подвижность тела и не основанной на субъектно-объектной оппозиции. Расширенное тело предоставляет доступ к перцепции, в основе которой лежит не субъектно-объектная оппозиция, но хиазматические отношения между субъектом и объектом. Расширение телесности ведет к представлению о неартикулируемом опыте, которое снимает значимость тела, как образа в процессе коммуникации.

Иной способ идентификации тела в культуре, который предлагает *expanded cinema*, основан уже не на властных интерсубъективных отношениях, которые предполагают объективацию тела или практики насильственной идентификации в процессе коммуникации. Иной способ идентификации выстраивает и другие интерсубъективные отношения, в основе которых уже не лежит социальная или объективная значимость тела и дискриминация; тело не играет, прежде всего, роль гендерно, сексуально, расово маркированной социальной единицы и инструмента воздействия, а реализуется во взаимодействии и коммуникации, которая создается именно в процессе расширения как способа протезирования.

Популяризация способа перцепции движущейся картинки и переформулированное отношение к протезам, связанным со зрением и

слухом, которые предлагает расширенное кино, имеет достаточно сильный потенциал для социальных, политических и экономических изменений за счет расширения возможностей средств визуальной, аудиальной и тактильной коммуникации при помощи изменений способов репрезентации тела в культуре. И вопрос остается только в том, насколько этот новый способ будет учтен будущим культурным опытом развития искусства и науки; и каким образом можно реализовать и популяризировать этот способ просмотра движущейся картинки в современной массовой визуальной культуре и вынести его за пределы пространств галерей и музеев.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. - М.: Московский клуб, 1992.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. - М.: Рипол Классик, 2017.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть (1976). М.: «Добросвет», 2000
4. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии. – М.: РИПОЛ классик, 2017.
5. Вирильо П. Машина зрения. - СПб.: Наука, 2004.
6. Вайбель П. Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда // Каталог XII Медиа Арт Форума «Расширенное кино». - М.: Гараж, 2011
7. Гройс Б. Политика поэтики. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
8. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. - М.: Аст-рель, 2010.
9. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. - М.: Европа, 2008.
10. Мерло-Понти М. Кино и новая психология // <http://www.psychology.ru>
URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 10.05.2018).
11. Лакан Ж. Семинары. Т. 1 М., 1998.
12. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. - Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2003.
13. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. - М.: Канон-Пресс, 2003.
14. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000.
15. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. - Минск: Логвинов, 2006.
16. Мерло-Понти М. Око и дух. - СПб.: Искусство, 1992.
17. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб.: Наука, 1999.

18. Платон. Государство // Сочинения. М., 1971, т. 3., ч. 1.
19. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. - М.: АСТ, 2009.
20. Туркина О. Расширяющаяся вселенная расширенного кино // Каталог XII Медиа Арт Форума «Расширенное кино». - М.: Гараж, 2011.
21. Харауэй Д. «Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг.*», «Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000». Пер. сангл.; Под ред. Л.М.Бредихиной, К.Дипуэлл. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2005. — 322-377 с.
22. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. - СПб.: Сеанс, 2016.
23. Baudry J.-L. The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of re-ality in cinema // Rosen P., Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. - Berkeley: Columbia University Press, 1986.
24. Butler J. The Psychic Life of Power: Theories in Subjection. - Stanford: Stanford University Press, 1997.
25. Butler J. Undoing Gender. - New York: Routledge, 2004.
26. Durgnat R. Sexual Alienation in the Cinema. - London: Studio Vista, 1972.
27. Ehrenzweig A. The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination. - Berkeley: University of California Press, 1971.
28. EXPORT V. Expanded Cinema as Expanded Reality // <http://sensesofcinema.com> URL: http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/ (дата обращения: 10.05.2018).
29. Expanded Cinema: Art, Performance and Film / Rees A.L., Curtis D., White D., Ball S., Tate Publishing, 2011.
30. Foster H. Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture). Bay Press, 1999.
31. Haraway D. Simians, Cyborgs and Women. - New York: Routledge, 1991.

32. Marks L.U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Duke University Press, 2000.
33. Mekas J. Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971 (Film and Culture Series). - 2 изд. - New York: Columbia University Press, 2016.
34. Metzinger T. Being number one. The self-model theory of subjectivity. - Cambridge: MIT Press, 2004.
35. Schneemann C. Development of Snows and Other Early Expanded cinema Works
36. Sobchack V. Carnal thoughts: embodiment and moving image culture. - Berkeley: University of California Press, 2004.
37. Uroskie A. Between the Black Box and the White Cube. - Chicago: The University of Chicago Press Books, 2014.
38. VanDerBeek S. The Culture Intercom. Contemporary Arts Museum Houston/MIT List Visual Arts Center, 2011.
39. Youngblood G. Expanded cinema. Dutton, 1970.

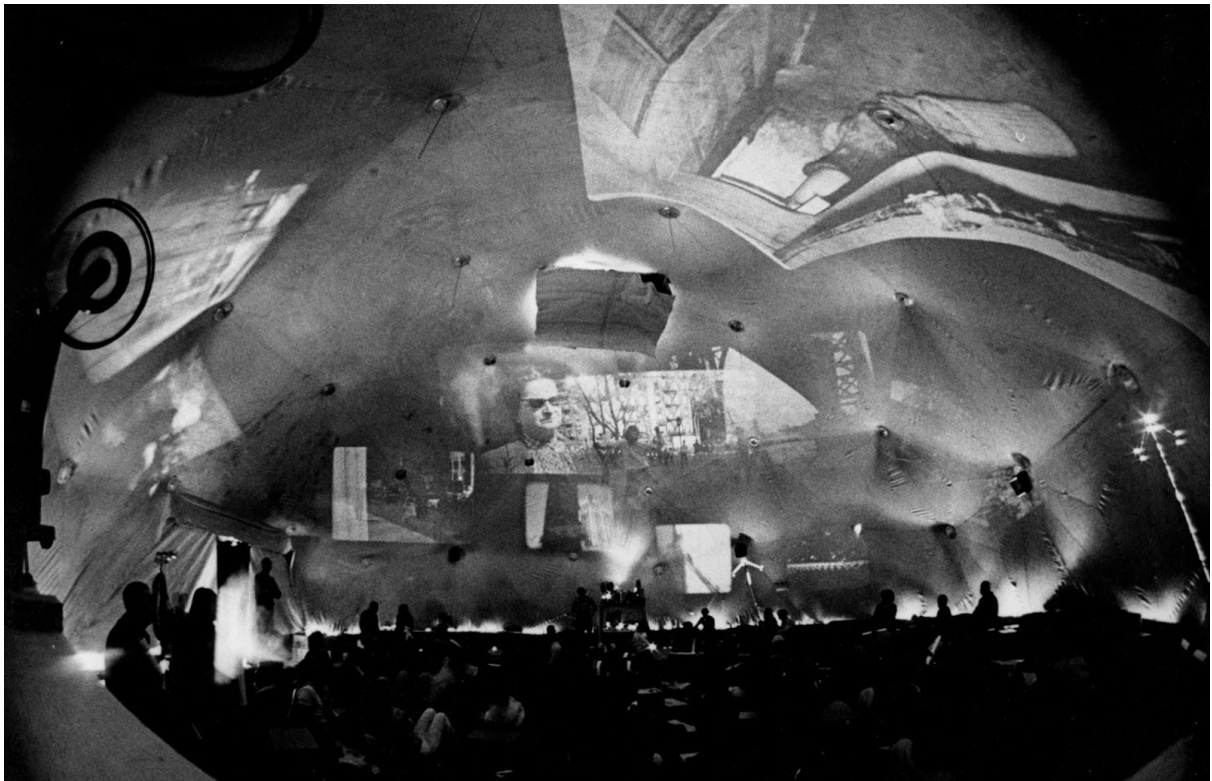
ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Stan VanDerBeek

«*Movie-Drome*»

1963

купол-студия-лаборатория театр



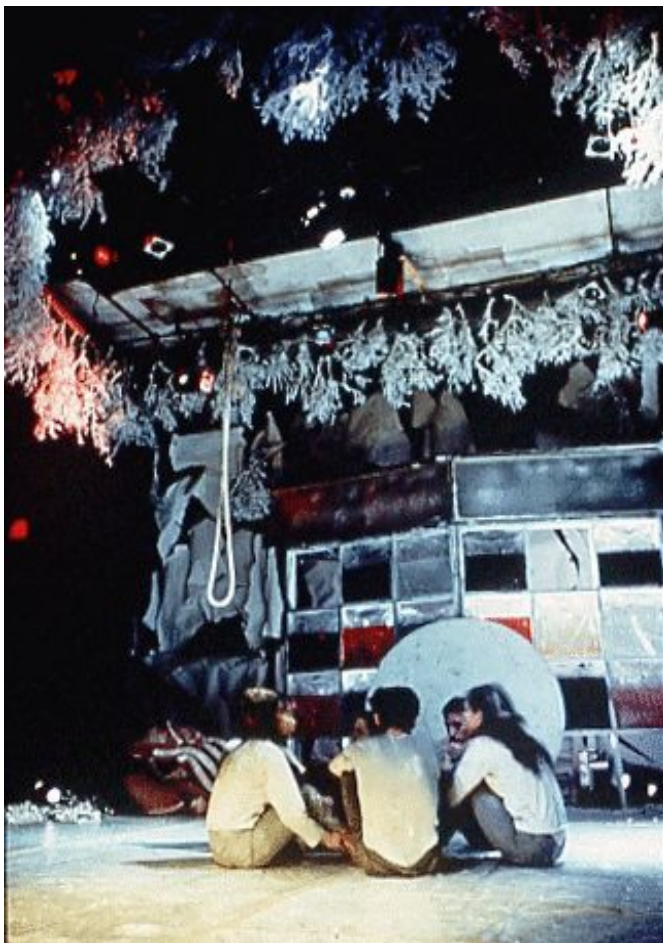
Movie Drome представлял из себя купол - экран, на который одновременно проектировались совершенно разные изображения. Из-за того, что экран был куполообразным зритель мог занять разную точку в пространстве и получить совершенно различный визуальный опыт. Для работы были собраны совершенно различные визуальные материалы.

2. Carolee Schneemann

«*Snows*»

1967

(Performed at the Martinique Theatre, NY.)



«кинетический театр»

Snows включала в себя мульти проекцию из фильмов про Вьетнам, где был использован видеоряд из газет и перформативного действия актеров.

«Snows, был создан на основе возмущения и сожаления Шнееманн по поводу жестокости Вьетнамской Войны. В воздушной среде сцены комбинируются раскрашенные цветные панели, проекция фильмов, рваный коллаж, подвешенные мешки с раскрашенной водой, “снег”, закоренелые ветки, веревка, фольга и поролон были устройством и декорациями, через которую публика активизировала электрическую систему переключения (electronic switching system), которая контролировала элементы перформанса/инсталляции¹. Картинки из фильмов, слайды и живое действие создавали молчание, призрачные перформеры становились агрессорами и жертвами, исчезающими и истезателями, влюбленными и возлюбленными, так же и как просто навсего самими собой в движении перформанса со смешанными медиа (фильм Viet-Flakes² является центральным элементом)».³

¹ скорость воспроизведения видео, на которую в свою очередь реагировали перформеры

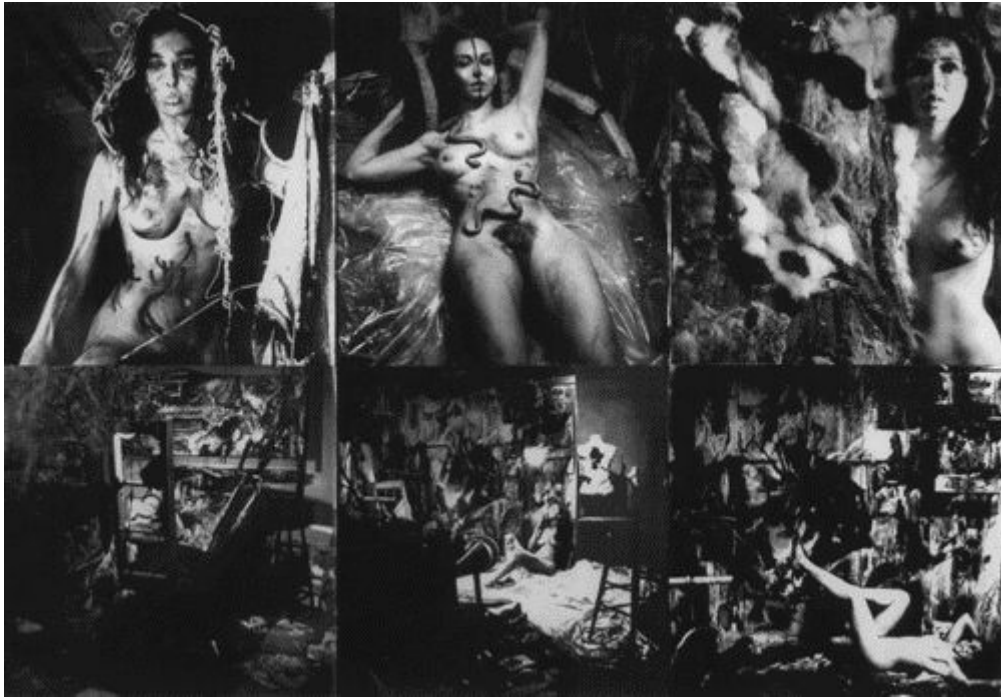
² http://www.ubu.com/film/schneemann_viet.html [15.05.2018]

³ <https://www.eai.org/titles/snows> [15.05.2018]

3. Carolee Schneemann

«*Eye Body: 36 Transformative Actions*»

1963



Фотографии Шнееман - где она соединяет свое тело со средой ее картин и конструкций

«Я хотела чтобы мое физическое тело было соотнесено с работой, как с материалом, и в дальнейшем с измерением конструкции. Я одновременно была и изображением и создателем изображения. Тело оставалось эротическим, сексуальным, желаемым и желающим и одновременно маркировано, переписано, как отдельное движение, жест»⁴.

5. Carolee Schneemann

«*Fuses*»⁵

1965

Self-shot. 16mm film. 18 min

⁴ <http://www.caroleeschneemann.com/eyebody.html> [15.05.2018]

⁵ http://www.ubu.com/film/schneemann_fuses.html [15.05.2018]



Фильм - коллаж раскрашенных кинокадров сцен секса между Шнееман и ее партнером.

«Я хотела посмотреть имеет ли какое-то соотношение опыт того, что я вижу с опытом того, что я чувствую. Я чувствовала интимность занятия сексом. И я хотела поместить внутрь материала фильма энергию тела <...> Он отличается от любой другой порнографической работы, которую вы знаете - именно поэтому люди все еще смотрят его. Там нет объективации и фетишизации женщины»⁶.

6. Valie Export

«*Touch Cinema*»⁷

1968

⁶ <http://www.caroleeschneemann.com/works.html> [15.05.2018]

⁷ <http://www.medienkunstnetz.de/works/tapp-und-tastkino/video/1/> [15.05.2018]



Перформанс заключался в том, что у зрителя была возможность пощупать грудь художницы, которая была скрыта под коробкой.

«Я изучала грудь, как центральную тему внутри киноиндустрии. «Тактильное кино» уличное кино, мобильное кино и первое женское кино. Перформанс проходит как обычно в темноте. Только кинотеатр стал меньше, комната в нем вмещает только две руки. Для того, чтобы посмотреть фильм, что в этом случае означает почувствовать его, зритель должен был протянуть две руки через вход в театр. Таким образом занавес, который раньше был поднят для глаз, наконец так же поднимается и для рук»⁸

7. Lis Rhodes

«*Light Music*»

1975

⁸ Export V. Expanded Cinema as Expanded Reality URL:
http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/
[15.05.2018]



«Light Music проектировалось внутри туманной комнаты - лучи пересекали друг друга в пространстве между проекциями, создавая скульптуру из света, тени и дыма. Формат работы поощрял зрителя двигаться между проекциями, направляемыми лучами прожекторов, и тем самым формировал социальные отношения в которых кино трансформировалось в коллективное событие без единичной точки фокусировки»⁹.

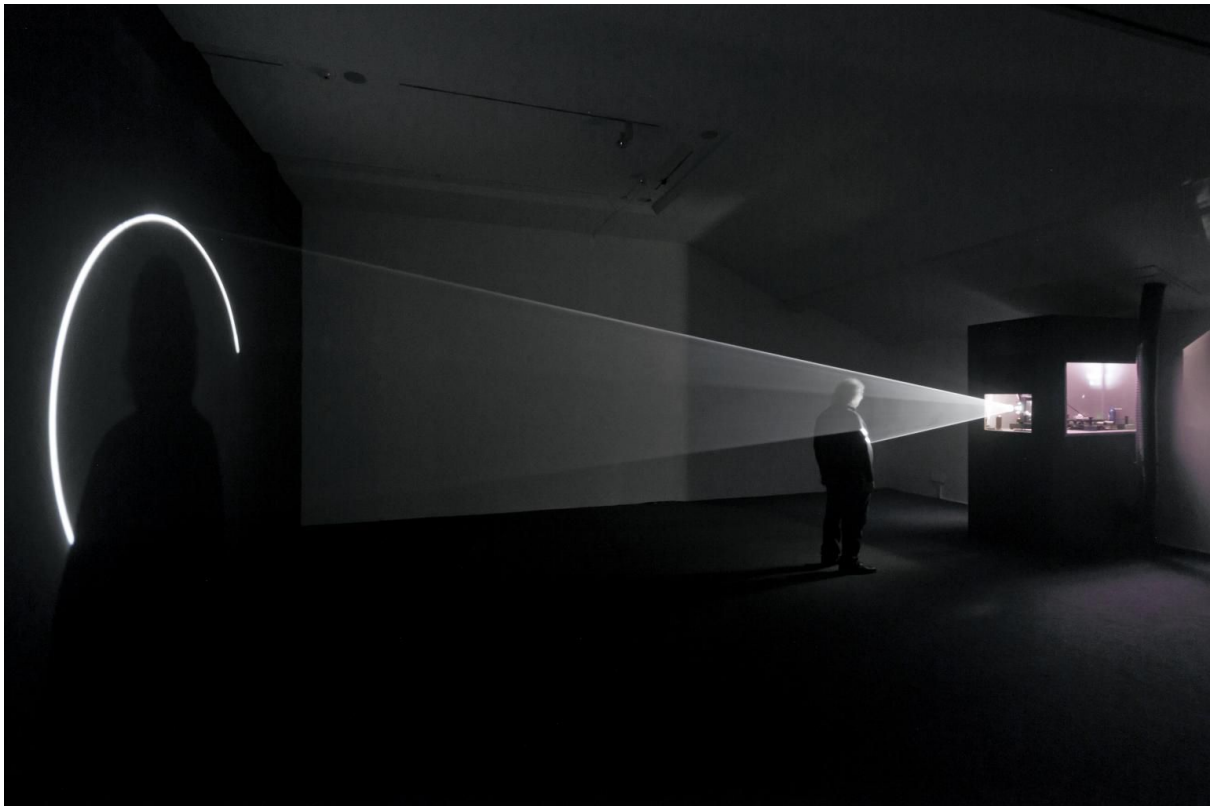
8. Anthony McCall

«*Line Describing a Cone*»¹⁰

1973

⁹ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern-tanks/display/lis-rhodes-light-music> [15.05.2018]

¹⁰ <https://vimeo.com/29428835> [15.05.2018]



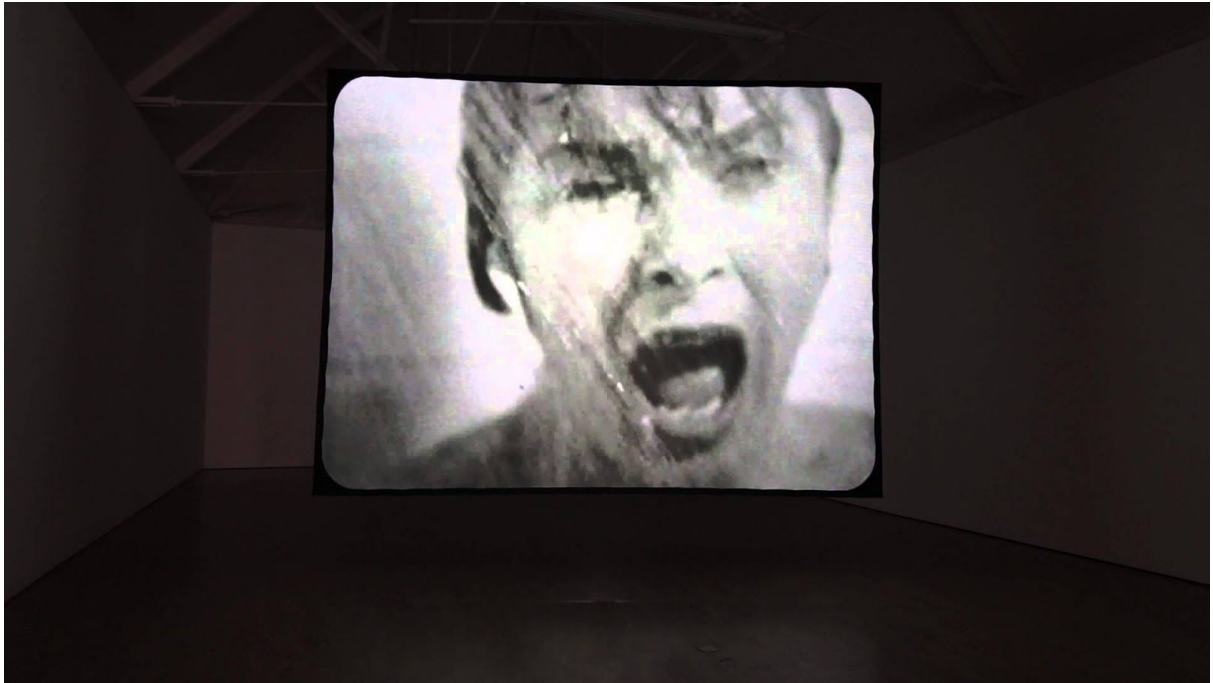
Line Describing a Cone сделана из белого луча проектора, стоящего в другой части темной комнаты. Зрители проходят через транслирующуюся анимацию, которая представляет из себя тонкую линию, которая часть за частью становится кругом. В течении 30 минут круг замыкается и вся фигура (вместе с проекцией) становится трехмерным конусом. Из-за дыма дым машин луч становится плотным сам по себе.

9. Douglas Gordon

«24 Hour Psycho»¹¹

1993

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=a31q2ZOcETw> [15.05.2018]



Видео инсталляция представляет собой очень сильно замедленную работу Хичкока «Психо» 1960. Фильм замедлен до 2-х кадров в минуту вместо привычных 24. В итоге фильм длится 24 часа.

10. Valie Export
*Mann & Frau & Animal*¹²
1970-73, 16 mm

¹² http://www.ubu.com/film/export_mann.html [15.05.2018]



Mann & Frau & Animal разделен на три части. Первая показывает мустурбирующую женщину, приближения камеры совпадает с моментом максимального удовольствия. Вторая часть показывает приближенную картину вагины после полового акта, которая под животноподобные мужские стоны сменяется картинкой влагалища во время менструации. В третьей части на распечатанный снимок влагалища, использованный в предыдущей части капает кровь, порезанной руки.

Фильм мотивирован желанием автора получить сведения о собственной субъективности и

11. Valie Export

*...Remote...Remote...*¹³

1973,

16mm



¹³ http://www.ubu.com/film/export_remote.html [15.05.2018]

«Сидя перед полицейской фотографией двух детей, над которыми сексуально надругались их родители Вали Экспорт режет кутикулы, как только кровь начинает стекать, она опускает руку в чашу с молоком, стоящую у неё на коленях. Кроме работы с символами, такими как молоко и кровь Экспорт провоцирует съемкой физический эффект от наблюдения за её деструктивным актом»¹⁴

12. Valie Export

*Syntagma*¹⁵

1984,

16mm



«Как таковая Syntagma затрагивает вопрос субъективного и объективного, как самоанализа и перцепции другого и другим. Здесь женский субъект (и опять ЭКСПОРТ использует обнаженность, как способ подчеркивания её феминности) репрезентируется через различные способы репрезентации; её изображение повторяется, рифмуется, подражается и разделяется через расщепление»¹⁶

¹⁴ <http://www.medienkunstnetz.de/works/remote-remote/images/9/> [15.05.2018]

¹⁵ http://www.ubu.com/film/export_syntagma.html [15.05.2018]

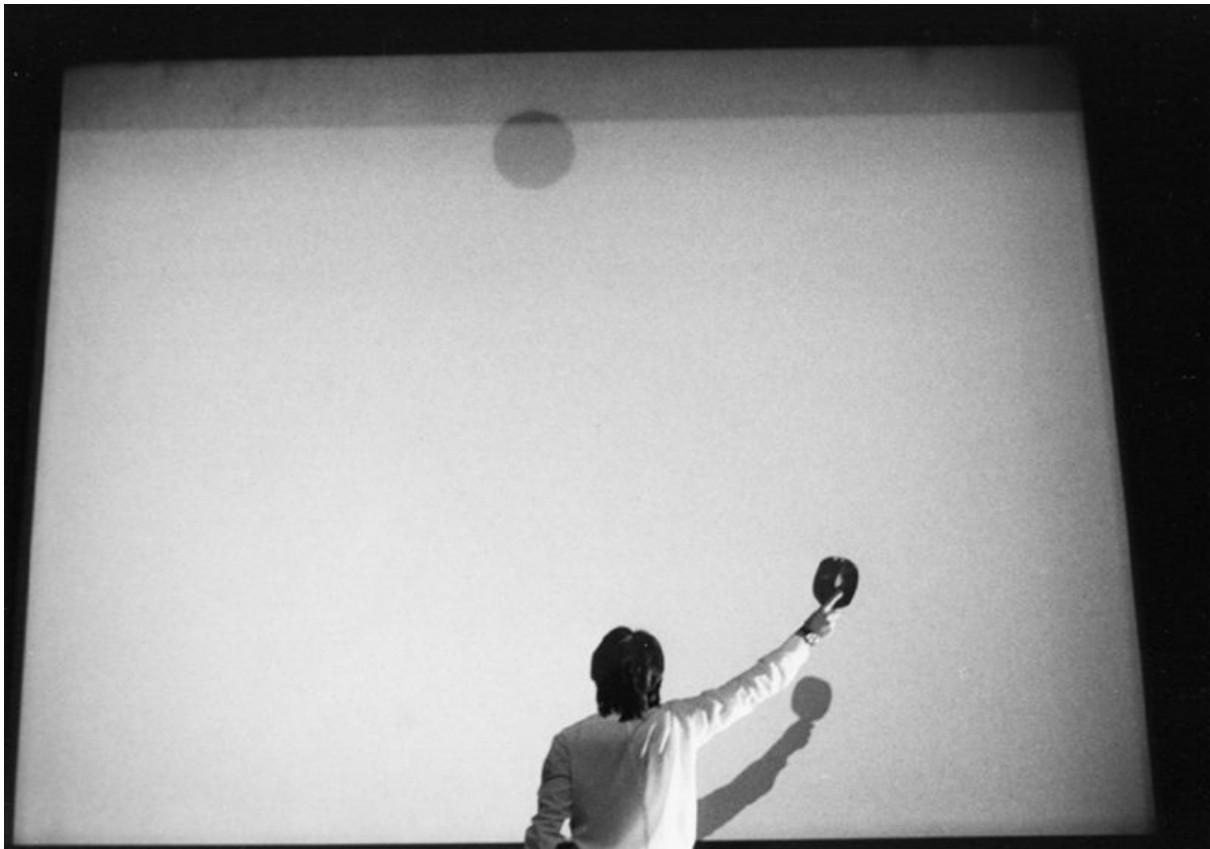
¹⁶ http://www.ubu.com/film/export_syntagma.html [15.05.2018]

Центральным вопросом работы является проблематизация женского тела, как вопроса о происхождении субъектно-объектных отношений, политического противостояния и сексуальности. Работа включает в себя такие элементы как трансляции на материально осязаемый материал/ работа с трансляцией не на экран /съемка трансляции в пространстве/ работа с трансляцией, как преобразующей пространство/ работа с прикосновением к трансляции (+ в работу включен перформанс «Body Configuration»¹⁷)



13. Valie Export,
«Ping Pong»,
1968

¹⁷ <https://www.moma.org/collection/works/147166> [15.05.2018]



« При помощи ракетки и мяча ты пробуешь ударить мячом в точки, появляющиеся на экране. Фильм играет с игровым кино.

Семантика отношений между зрителем и экраном становится ясна: стимул и реакция. <...> 'Ping Pong' объясняет властные отношения между производителем (режисером, экраном) и потребителем (зрителем). <...> 'Ping Pong' делает видимым идеологическое измерение. Зритель и экран являются партнерами в игре, правила которой устанавливаются режисером, игре требующей экран и зрителя прийти к договору друг с другом. В какой-то мере зритель реагирует активностью. Но контролирующий характер экрана демонстрируется более очевидно: не важно насколько вовлечен оказывается зритель в игру и играет с экраном, его статус потребителя навязан - или вовсе нет»¹⁸

14. NAM JUNE PAIK,
TV Fish
1975–88,
three-channel video, 24 monitors and aquariums, live fish

¹⁸ <http://www.medienkunstnetz.de/works/ping-pong/> [15.05.2018]



«Двадцать-четыре телевизора расположены за, выстроенными в ряд, аквариумами. Живые рыбы плавают внутри аквариумов, в то время, как серия движущихся картинок проигрывается на мониторе ТВ, такие как танцующий Мерс Каннингем, плавающие в море рыбы, и летящие в небе самолеты. Совмещение аквариума и телевизионного экрана создают эффект спонтанного комбинирования настоящей рыбы и её видео изображения»¹⁹

15. Nam June Paik

Listening to Music Through the Mouth

1962 - 1963

Gramophone cabinet with old running device, records

¹⁹ https://njpac-en.ggcf.kr/archives/artwork/n007_tv-fishvideo-fish [15.05.2018]



Listening to Music Through the Mouth (1962) - перформанс запечатляет художника “слушающего” запись через рот - где его рот depicts the находится с одной стороны иглы, а проигрывающаяся запись с другой. Работая как резонирующая полость усиливает звук в процессе восприятия его физической составляющей.

16. Nam June Paik

*Zen for film*²⁰

1962

16mm film leader (silent)

²⁰ http://www.ubu.com/film/fluxfilm01_paik.html [15.05.2018]



Неотснятая киноплёнка проектировалась на экран, таким образом, транслировалось белое пятно – ничто – фильм складывался из случайных теней от проходящих людей и проекций пыли на плёнке.

17. Nam June Paik,
Søren Kierkegaard Robot,
1996



18. Nam June Paik
TV Garden
1974



«TV-Garden сделан из тридцати телевизоров, лежащих на полу в окружении большого количества тропических растений. Резко смонтированное 'Global Groove' играет на экранах, мигая и мелькая через отверстия среди зелени.»²¹.

19. Nam June Paik

«*Global Groove*»

1973

²¹ <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-garden/> [15.05.2018]



««Это мелькающий видео видеоландшафт завтрашнего дня, когда ты будешь иметь возможность переключаться на любую Тв станцию мира и Тв гиды будут такими же толстыми, как телефонная книга Манхэттена». Утверждение Пайка, которое начинается *Global Groove* относится к композиционному принципу и сообщению работы - всемирному переключению каналов, которое в 1973 являлся предтечей последующего визуального развития. Главный пафос работы передает идею будущей “глобальной деревни” Маршала Маклюэна, которую Пайк соединил со своей собственной идеей: “Если мы соединим недельные выпуски ТВ программ, показывающих танец и музыку в каждой стране и свободно распространить это по всему миру через общеизвестные видео рынки, то это будет иметь феноменальный эффект на обучение и развлечение”. Типичное для Пайка смешение включает выборки из ТВ передач, работы друзей художника, таких как Джона Кейджа, Аллена Гинзберга, Шарлотты Мурман и Карлхайна Штокхаузена, footage других видео художников, таких как Джуд Йокут и Роберт Брир и вставки из ранних работ Пайка. »²²

20. Nam June Paik
Magnet TV
1965

²² <http://www.medienkunstnetz.de/works/global-grove/> [15.05.2018]



«Magnet TV ранний пример “подготовленных телевизоров” Нам Джун Пайка в которых он изменяет телевизионную картинку или его физический корпус <...> Магнитное поле создает помехи в телевизионном сигнале, искажая вещаемую картинку в абстракцию, меняющуюся, когда Магнит передвигается »²³

21. Nam June Paik

«*Good Morning, Mr. Orwell*»

1984



« В романе «1984», написанном в 1948, Джордж Оруэлл показывает телевизор будущего, как инструмент в руках Большого Брата, внутри тоталитарного строя. Прямо в начале крайне ожидаемого году Оруэлла, Пайк был настроен показать возможность ТВ привести к позитивным исходам, в основе которых лежат такие возможности телевидения как интерконтинентальный обмен, сочетающий и

²³ <http://collection.whitney.org/object/6139> [15.05.2018]

интеллектуальные и развлекательные элементы. В живом прямом эфире участвовали WNET TV в Нью-Йорке и Centre Pompidou в Париже; эфир соединял зрителей из Германии и Северной Кореи и достиг больше 10 или даже 25 миллионов зрителей по всему миру»²⁴

22. Peter Weibel, Valie Export
Instant Film,
1968
Objekt Film PVC-Folie, Film



«“Instant Film” - это мета-фильм, отражающий систему фильма и реальности. После разработки моментального кофе и моментального молока мы наконец начали работать над “моментальным фильмом” (“instant film”), который одновременно экран, проектор и камера. Создали его, как материал для зрителя. Он может повесить пленку дома на стены, на четыре стены, или наложить на разные цветные фоны, или может разместить пленку перед объектом и таким образом создать свой собственный коллаж. Пленка была изготовлена с помощью ножниц, сигарет и т.п., обеспечивает в каждом мгновении “виды” или “инсайты”, “взгляды” направленные внутрь или наружу..

В любом случае аксиома “фильму необходима пленка” была разрушена, как и аксиома “фильм зависим от экрана” была аннулирована, с того самого момента, когда репрезентируемый объект, как, например: мебель, поле, животное или человек - смог

²⁴ <http://www.medienkunstnetz.de/works/goog-morning/images/2/>

сам стать поверхностью проекции, которая была осознана субъектом, и среда была централизована камерой в самом субъекте»²⁵.

23. Nam June Paik
The more the better
1988



«В Сеульском Музее Современного искусства Пайк воздвиг гигантский пирог в честь дня рождения. Инсталляция называется «The more the better,» и состоит из 1,003 мониторов»²⁶

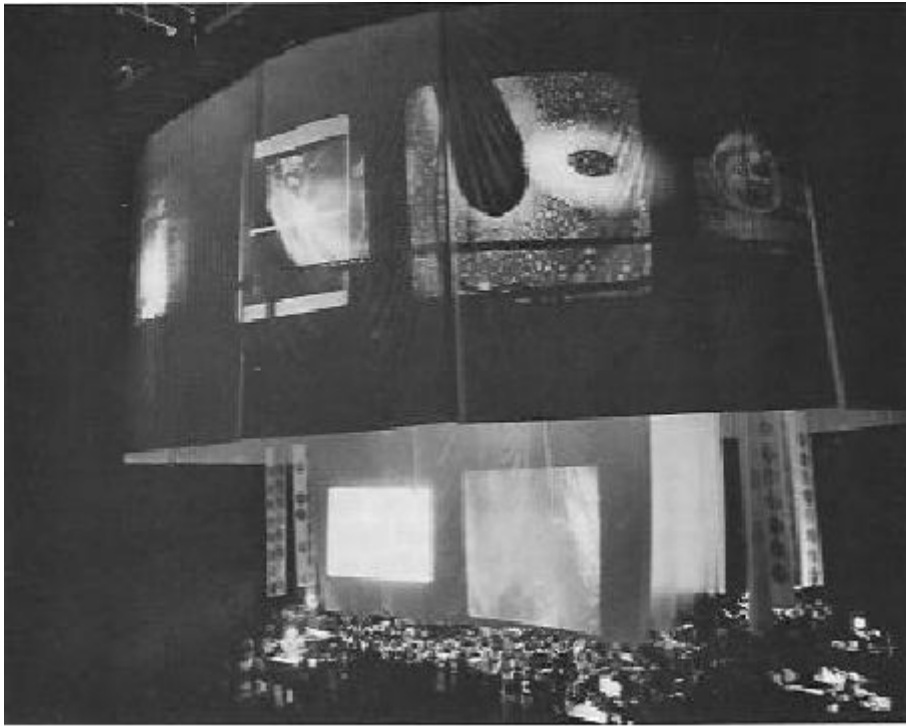
24. John Cage and Ronald Nameth:
HPSCHD (computer abbreviation for Harpsichord)
1969.

Assembly Hall, University of Illinois, Champaign-Urbana.

Fifty-two loudspeakers, seven amplified harpsichords, 8,000 slides, 100 films.

²⁵ Export V. Expanded Cinema as Expanded Reality URL:
http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/
[15.05.2018]

²⁶ <http://www.medienkunstnetz.de/works/wrap-around-the-world/images/8/> [15.05.2018]



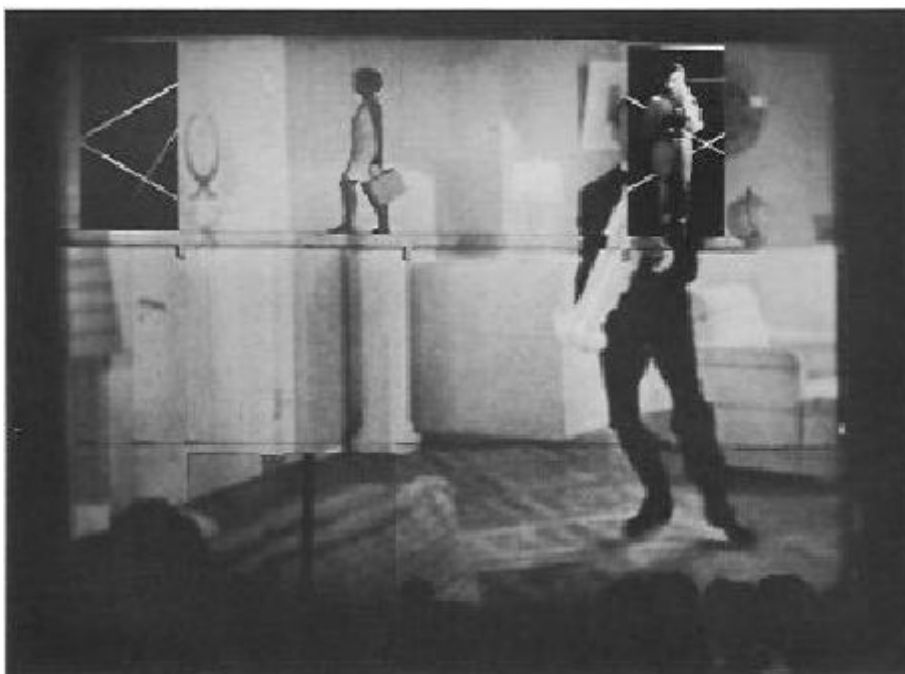
Написанная при помощи компьютера и сгенерированная компьютером музыка, запрограммированная Джоном Кейджем и Леджареном Хиллером в течении 1967-69 годов, была представлена в великолепном пяти часовом интермедиа шоу, называющемся HPSCHD, состоявшемся в Институте Иллинойса в мае 1969.

Режиссер и интермедиа художник Рональд Намет запрограммировал более тысячи слайдов и ста фильмов для того, чтобы они одновременно транслировались на экран и на окна института. Все картинки были содержательно связаны с космосом, например транслировалось Путешествие на луну Жоржа Мельеса

25.ONCE Group:

A Ritual of Alignments

1965.



Мильтон Коэн - один из самых известных представителей ONCE group с 1958 года основал “Space Theatre,” - оригинальную среду для проекции и интермедиа событий.

Самой известной работой Коэна была A Ritual of Alignments. В ней поверхностью для проекции был полупрозрачный круглый - внутренний элемент из которого излучалась восемь прямоугольных экранов. За каждым экраном находился светоэлектрический элемент, который активировался звуком и светом события в разных местах пространства перформанса.

26. Andy Warhol and Paul Morrissey.

*Chelsea Girls*²⁷

1966



²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=UQauv_eK8d0

«Экспериментальный фильм Энди Уорхола и Поля Моррисси. <...> он был снят в отеле Челси и других локациях Нью-Йорка и следил за жизнями нескольких живущих там молодых женщин и звезд Уорхола. Он сделан на основе расщепления экрана и сопровождается саундтреком привязанном к определенной сцене. Оригинальная версия длится больше трех часов»²⁸

27. Sam Taylor-Wood

«Third Party»

1999



«Видео инсталляция, посвященная возникновению противоречий и эротической спутанности между людьми в замкнутой среде, осуществленная с помощью актеров и Британской рок звезды Марианны Фейтфулл. Десятиминутная последовательность фильма снята семи камерами одновременно и аккомпанирована тщательно продуманной саунд инсталляцией. Одновременная презентация в пространстве инсталляции требует от зрителя индивидуально синтезировать сценарий»²⁹.

28. Sam Taylor-Wood

Pent-Up,

1996

16mm film

²⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Chelsea_Girls [15.05.2018]

²⁹ <http://www.medienkunstnetz.de/works/third-party/images/5/> [15.05.2018]



« Проекция на пяти экранах

Внутренний монолог пяти персонажей, сделанный аудиально, требует множество усилий со стороны зрителя для создания соединений или изготовления логики и шаблона, где, в конечном итоге, нет ни того ни другого»³⁰.

29. Eija-Liisa Ahtila:

*The Wind*³¹

2002



Трех-экранная четырехминутная инсталляция предлагает одновременную перспективу одного единственного разрыва: смущенная и злая молодая женщина приглашает, в некотором смысле, сильный ветер, для того чтобы разрушить все в своей квартире³²

³⁰ <http://samtaylorjohnson.com/moving-image/art/pent-up-1996> [15.05.2018]

³¹ <https://vimeo.com/6624075> [15.05.2018]

³² <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/6?locale=en> [15.05.2018]

30. Chantal Akerman

*D'Est*³³,

2002,

16-mm



25 мониторов

Экспериментальный фильм, документирующий жизнь в Германии, Польше и России, снятый Аккерман во время её путешествия. фильм не содержит комментария или диалога, а только документирует пейзаж и жителей, через наблюдение.

31. Robert Whitman,

Shower,

1964

³³ <https://vimeo.com/162586239> [15.05.2018]



инсталляция, представляющая из себя коробку, сделанную из плексигласа и воду стекающую, по одной из сторон коробки, на которую одновременно транслируется видео девушки, моющейся в душе.

32. Andy Warhol

*Exploding Plastic Inevitable*³⁴

1966 and 1967



³⁴ <https://vimeo.com/14888508> [15.05.2018]

«(«Взрывная пластиковая неизбежность») — мультимедиашоу, представленное как действие актёров на сцене, совмещённое с выступлением музыкантов из The Velvet Underground, на которых в процессе исполнения проецируются фильмы Энди Уорхола (специально для лучшего изображения музыканты играли только в чёрной одежде).

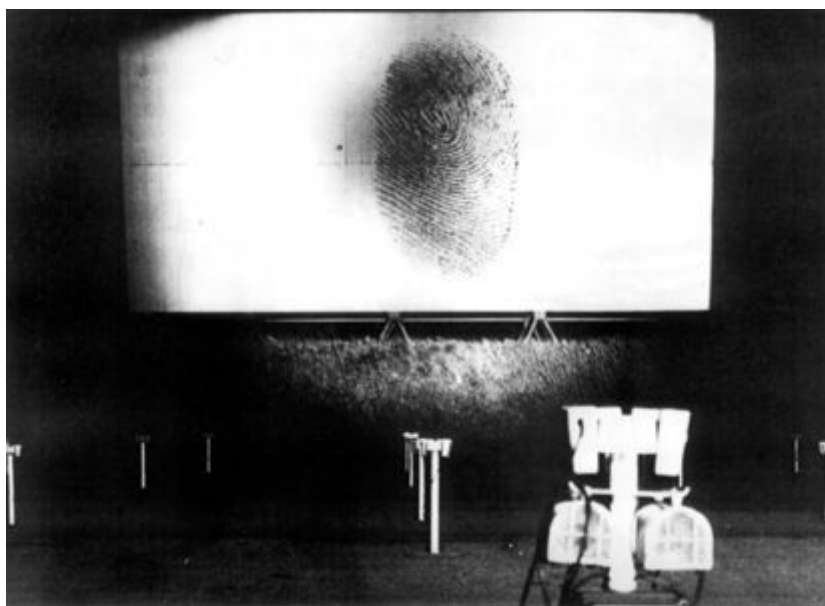
Шоу было впервые представлено на знаменитой «Фабрике» Энди Уорхола в Нью-Йорке, в 1966—1967 годах состоялись показы «Взрывной пластиковой неизбежности» и в других городах на территории США. Действие на сцене представляло собой театрализованное представление по сюжету песни группы The Velvet Underground «Venus in Furs» (одноимённой с книгой Захер-Мазоха «Венера в мехах»)³⁵.

33. Peter Weibel

Fingerprint,

1968

Projection without sound



Проекция пленки, с оставленным художником его собственным отпечатком пальца

34. Owen Land

*Film In Which There Appear*³⁶

Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, etc.,
1965/66;

³⁵ https://ru.wikipedia.org/wiki/Exploding_Plastic_Inevitable [15.05.2018]

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=oRd3727lwXs> [15.05.2018]

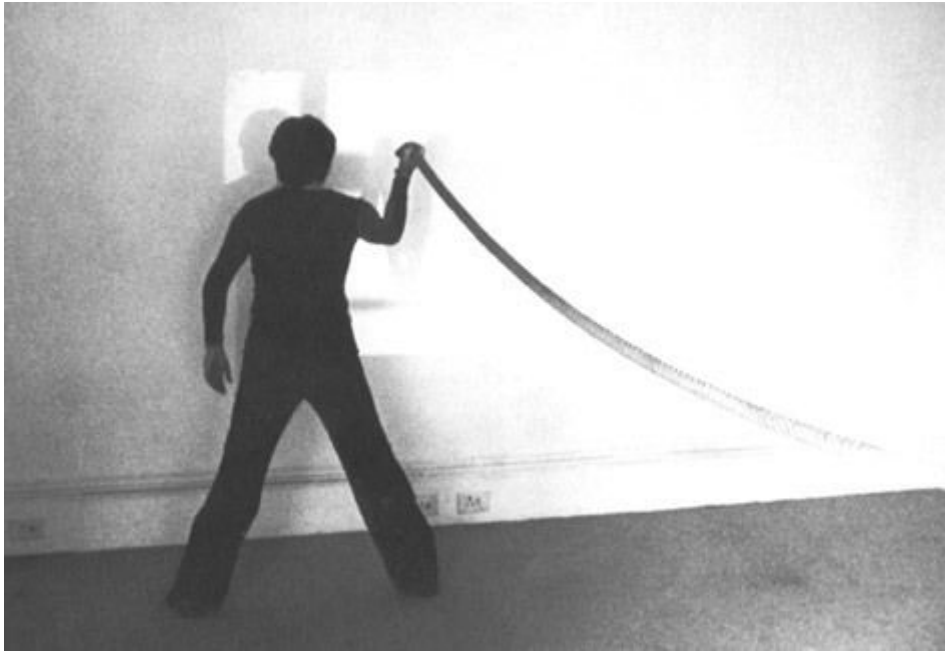


«Шестиминутный луп дублированного изображения мигающей женщины; её изображение находится не в центре, что делает видимым отверстия для звездочек и надписи на пленке <...> Главной целью Лэнда было сфокусировать внимание зрителя на компонентах фильма, которые обычно не замечаются, такие как царапины, пятна, краевые надписи и отверстия для звездочек»³⁷

35. Peter Weibel,
Lichtseil,
1973

37

https://en.wikipedia.org/wiki/Film_in_Which_There_Appear_Edge_Lettering,_Sprocket_Holes,_Dirt_P_articles,_Etc. [15.05.2018]



Перформанс, в котором художник натягивает веревку вместо светового потока видео трансляции

36. Jack Smith

Flaming Creatures

1963.

16mm film (black and white, sound), 43 min.



«Flaming Creatures - американский экспериментальный фильм Джека Смита. Фильм изображает перформеров, одетых как трансвеститов для нескольких не связанных между собой сцен, включающих рекламу помады, оргию и землетрясение.<...>. Flaming Creatures по большей части не нарративный фильм и его действие часто прерывается и приближенными частями человеческих тел»³⁸

37. Kenneth Anger
Scorpio Rising
1963

³⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Flaming_Creatures [15.05.2018]



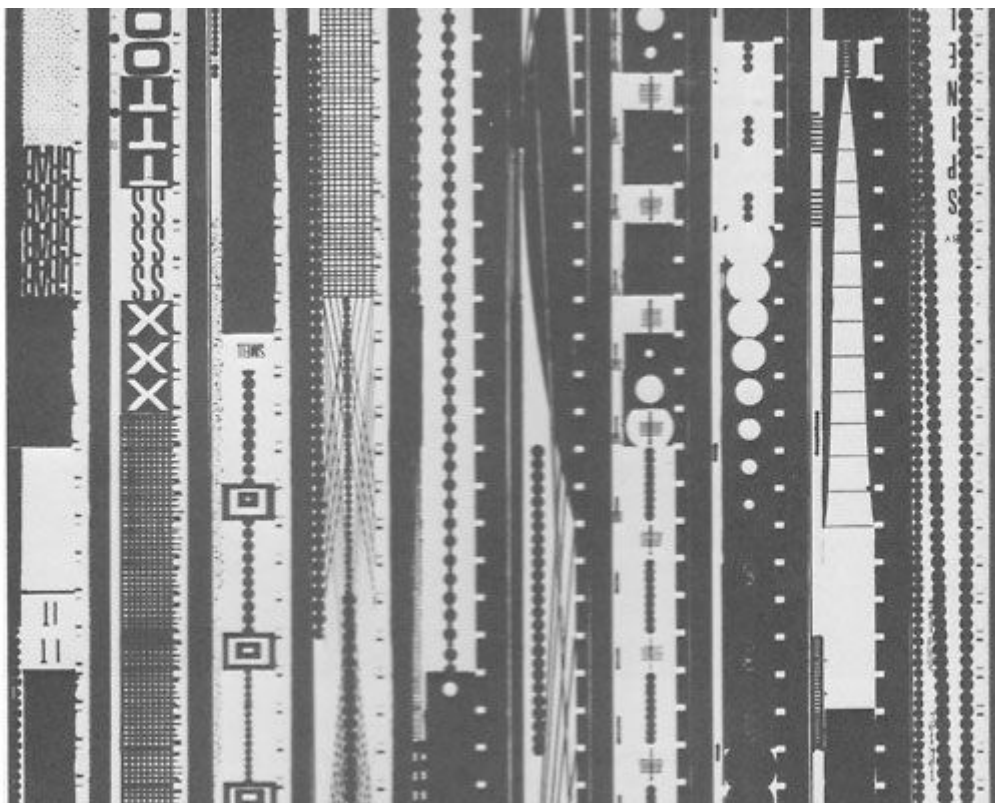
««Восход Скорпиона» (англ. Scorpio Rising) — авангардный короткометражный фильм Кеннета Энгера, исследующий важные для режиссёра темы гей-культуры, оккультизма, нацизма и католицизма. Фильм касается иконографии поп-культуры, в частности героев-бунтарей, которых играли Марлон Брандо и Джеймс Дин. Исследование Энгером субкультуры байкеров, стилистика кэмп, а также скандал, связанный с выходом фильма, сделали Восход Скорпиона культовым»³⁹

38. BARRY SPINELLO

Soundtrack

1969

16mm, color and b/w, sound, 10 min



«Черно-белый фильм с некоторыми цветными применяемыми вручную вставками, каждая из которых напечатана вручную, вручную раскрашена и вручную окрашивает звук»⁴⁰;

Барри Спинелло «ссылается на манифест Кейджа 1938 года, как на основной источник влияния. Он делает различие между стандартной звуковой системой синхронизирующейся с фильмом и слиянием звука с образом»⁴¹

39. Owen Land (as George Landow)

*Remedial Reading Comprehension*⁴²

1970

⁴⁰ <http://film-makerscoop.com/catalogue/barry-spinello-soundtrack> [15.05.2018]

⁴¹ <http://handmadecinema.com/mobileview.php?id=70> [15.05.2018]

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=OZqLnNWEtos> [15.05.2018]



«Remedial Reading Comprehension имеет форму эфемерного или образовательного фильма. Лэнд комбинирует, найденный цветовой footage, пародийную телевизионную рекламу про рис, текст из руководства по скорочтению, и footage бегущего режиссера с наложенной фразой "This Is A Film About You... Not Its Maker."»⁴³

40. MARTIN ARNOLD
PIÈCE TOUCHÉE
1989

⁴³ https://en.wikipedia.org/wiki/Remedial_Reading_Comprehension [15.05.2018]



«Основываясь на одном единственном 18-ти секундном кадре из неизвестного голливудского фильма 50-х, работа конструирует новый нарратив из хореографии и эмоций, спрятанных в материале. Используя оптический принтер, как микроскоп Мартин Арнольд ре-анимирует индивидуальные кадры из оригинального фильма и увеличивает произвольные движения и паузы актеров»⁴⁴

41. Martin ARNOLD
1993

⁴⁴ <http://impakt.nl/channel/videos/curated/martin-arnold-piece-touchee-austria-1989-1536-mins/>
[15.05.2018]



«passage à l'acte (1993) делает простую сцену завтрака из To Kill a Mockingbird сюрреалистическим кошмаром. <...> Те, кто знает фильм узнают персонажей фильма: отца, двух его детей и женщину соседку, однако видео трансформирует их в сумасшедшую версию послевоенной семьи»⁴⁵

42. Peter Weibel

On Justifying the Hypothetical Nature of Art and the Non-Identicality within the Object World

1992

Videoprojektor, Projektionsleinwand, Teppiche, Sensoren, Dial-Box,
Silicon Graphics 4D/320VGX Computer, Silicon Graphics Video Framer

⁴⁵ <https://lightcone.org/en/film-60-passage-a-l-acte> [15.05.2018]
<https://www.youtube.com/watch?v=UCnph6Clz3A> [15.05.2018]



«Зритель становится частью наблюдаемой им системы, создается система образов с глубоким погружением, содержание образа меняется в зависимости от действий зрителя»⁴⁶

43. Andy Warhol,
Empire State Building,
1963

⁴⁶ Вайбель П. Расширенный кинематограф, видео и виртуальная среда



«В июле 1964 года Энди Уорхол с друзьями поднялись на 44-й этаж небоскрёба Time Life Building, установили камеру и в течение 6 часов 40 минут снимали находящийся напротив Эмпайр-стейт-билдинг — самое высокое в тот момент здание в мире.

Из-за того, что фильм был снят со скоростью 24 кадра в секунду, а показан со скоростью 16 кадров в секунду, его длительность растягивается до 8 часов 5 минут. Многочисленные «короткие» версии фильма никогда не были признаны автором.

Во время фильма камера неподвижна, в кадре не происходит практически ничего: над городом опускается ночь, зажигаются огни, время от времени в оконном стекле можно заметить отражение фигуры Энди Уорхола или одного из его друзей, ближе к середине фильма в кадре пролетает самолёт. »⁴⁷

⁴⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/Empire_\(1964_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Empire_(1964_film)) [15.05.2018]